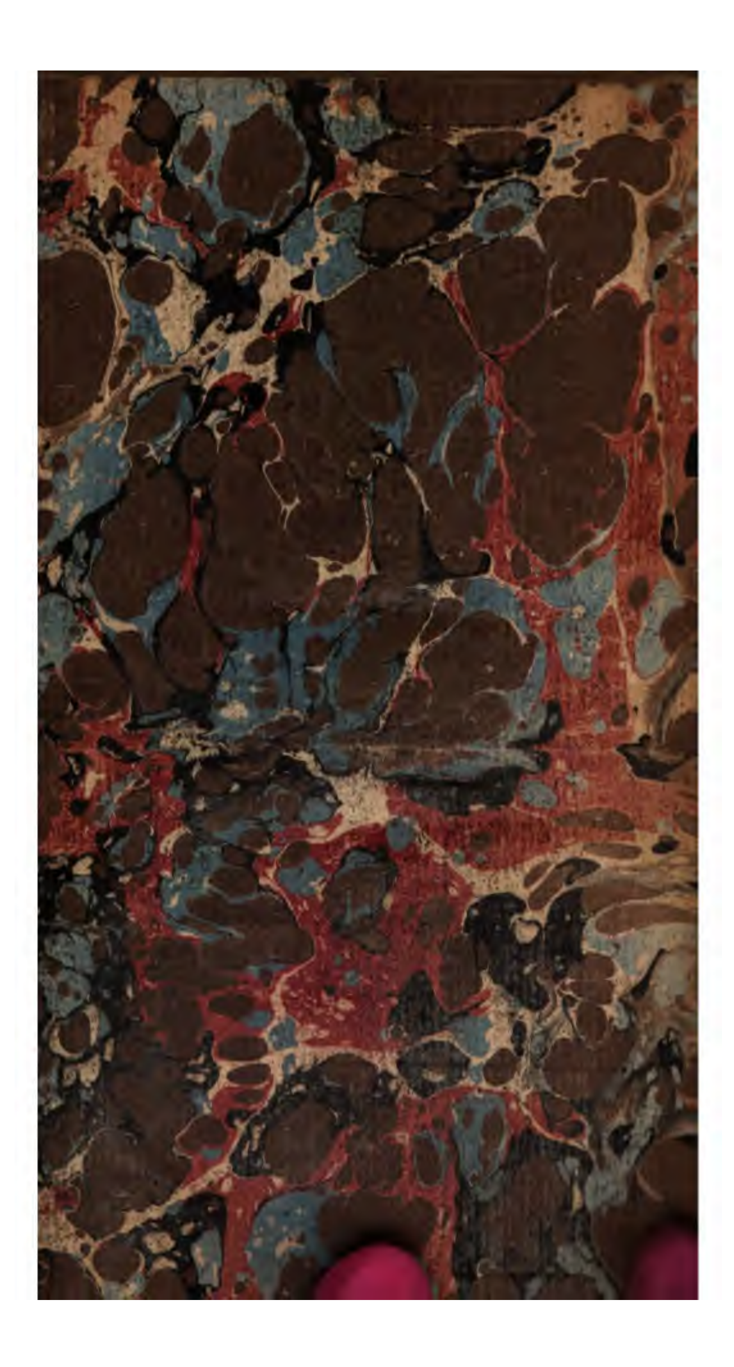



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



PRINCIPES

DE

LITTERATURE.

NOUVELLE EDITION.

TOME SECOND

Contenant le

COURS DE BELLES LETTRES.

TOME PREMIER.

GÖTTINGUE & LEIDE,

Chez ELIE LUZAC, FILS. 1755.

Avec Privilége pour les Electorats de Saxe *&* *de* Hanovre.

COURS
DE
BELLES LETTRES.

PRÉMIÈRE PARTIE,

Où on développe la nature & les règles des différens genres de Poésie, par le Principe de l'Imitation de la belle Nature.

Si tous les Beaux-Arts, à la tête desquels est la poésie, n'ont d'autre objet que d'imiter la nature, chacun de la manière qui fait leur différence propre, pour exciter en nous des sentimens agréables; il s'ensuit qu'un Traité de poésie ne doit être autre chose qu'un développement de l'art d'imiter par la manière qui convient à la poésie, c'est-à-dire, par le discours. Et toutes

les loix qui concernent, soit les beautés, soit les défauts qui se trouvent dans les différentes sortes de poèmes, ne peuvent être que des conséquences du principe de l'imitation. Ce fil nous conduira heureusement dans toutes les routes que nous avons à parcourir; & si quelquefois il paroit s'échapper des mains du lecteur, la moindre attention lui suffira pour le reprendre.

Nous réduisons les différentes espèces de poésie sous quatre genres, lesquels seront la matière d'autant de Sections.

Les Poètes racontent quelquefois ce qui s'est passé, en se montrant eux-mêmes comme Historiens, mais Historiens inspirés par les Muses. Quelquefois ils aiment mieux faire comme les Peintres, & présenter les objets aux yeux, afin que le spectateur s'instruise par lui-même, & qu'il soit plus touché de la vérité. D'autrefois ils allient leur expression avec celle de la musique, & se livrent tout entiers aux passions qui sont le seul objet de celle-ci. Enfin il leur arrive d'abandonner entièrement la fiction, & de donner toutes les graces de leur art à des sujets vrais, qui semblent appartenir de droit à la prose. D'où il resulte qu'il y a quatre sortes de poésie; la poésie narrative, ou de récit; la poésie de spectacle, ou dramatique; la poésie lyrique, & la poésie didactique.

En faisant cette division, nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres soient tellement séparés les uns des autres qu'ils

qu'ils ne ſe réuniſſent jamais. Car c'eſt préciſement le contraire qui arrive preſque par-tout; rarement on voit régner ſeul le même genre d'un bout à l'autre dans aucun poème. Il y a des récits dans le lyrique, des paſſions peintes fortement dans les poéſies de récit; par-tout la fable s'allie avec l'hiſtoire, le vrai avec le faux, le poſſible avec le réel. Les Poètes obligés par état de plaire, ſe croient en droit de tout oſer pour y réuſſir: nous l'avons dit.

PRÉMIÈRE SECTION,

CONCERNANT LA POÉSIE DE RÉCIT.

Tout ce que nous dirons ſur ce genre ſe renferme en trois articles, dont le prémier aura pour objet l'Apologue; le ſecond la Poéſie paſtorale; & le troiſième la Poéſie épique. On verra d'abord de petits récits d'évènemens qu'on ſuppoſe être arrivés entre le loup & l'agneau: enſuite paroitront Daphnis & Mélibée: enfin on admirera les Héros & les Dieux; & la gradation du ſimple au compoſé, du facile au difficile, du petit au grand, ſera obſervée.

ARTICLE PREMIER.

DE L'APOLOGUE.

I.

Ce que c'est que l'Apologue.

L'APOLOGUE est à proprement parler, le spectacle des enfans; & il ne diffère des autres que par la pétitesse & la naïveté des acteurs. On ne voit point sur ce petit théatre ni les Alexandres, ni les Césars; mais la Mouche & la Fourmi, qui jouent les hommes à leur manière, & qui nous donnent une comédie plus pure, & peut-être plus instructive, que ces acteurs à figure humaine.

L'IMITATION porte évidemment ses règles dans ce genre, de même que dans tous les autres: ce sont les mœurs des hommes qu'on peint dans les animaux. On y suppose seulement que tout ce qui est dans la nature, est doué de la parole. Cette supposition a quelque chose de vrai, puisqu'il n'y a rien dans l'Univers qui ne se fasse au moins entendre aux yeux, & qui ne porte dans l'esprit du Sage des idées aussi claires, que s'il se faisoit entendre aux oreilles.

SUR ce principe, les inventeurs de l'Apologue ont cru, qu'on leur passeroit de donner

ner des diſcours & des penſées aux animaux d'abord, qui, aïant à-peu-près les mêmes organes que nous, ne nous paroiſſent peut-être muets, que parce que nous n'entendons pas leur langage: enſuite aux arbres, qui, aïant de la vie, n'ont pas eu peine à obtenir auſſi des Poètes le ſentiment; & enfin à tout ce qui ſe meut, ou qui exiſte dans l'Univers. On a vu non ſeulement le loup, l'agneau, le chêne & le roſeau, mais encore *le pot de fer & le pot de terre*, jouër des perſonnages. Il n'y a eu que *Dom Jugement & Demoiſelle Imagination*, & tout ce qui leur reſſemble, qui n'ont pas pu être admis ſur ce théâtre; parce que ſans doute, il eſt plus difficile de donner un corps caractériſé à ces Etres purement ſpirituels, que de donner de l'ame & de l'eſprit à des corps qui paroiſſent avoir quelque analogie avec nos organes.

Toutes les règles de l'Apologue ſont contenuës dans celles de l'Epopée & du Drame, que nous examinerons en leur lieu. Changez les noms, la grenouille qui s'enfle, devient le bourgeois gentilhomme, ou, ſi vous voulez, Céſar, que ſon ambition fait périr, ou le prémier homme, qui eſt dégradé pour avoir voulu être ſemblable à Dieu:

> . . . . *Mutato nomine, de te*
> *Fabula narratur.*

Il ne faut point s'élever au-deſſus de ſon état; voilà une maxime qu'il falloit ap-

prendre aux enfans, au peuple, aux Rois, à tout le genre humain. La Sageſſe, par le ſecours de la poéſie, prend toutes les formes néceſſaires pour s'inſinuër; & comme les goûts ſont différens, ſelon les âges & les conditions; elle veut bien jouër avec les enfans & rire avec le peuple: elle parle en Reine avec les Rois, & diſtribuë ainſi ſes leçons à tous les hommes: elle joint l'agréable à l'utile, pour attirer à elle ceux qui n'aiment que le plaiſir, & pour recompenſer ceux qui n'ont d'autre vuë que de s'inſtruire.

L'Apologue doit donc avoir une action, de même que les autres poëmes. Cette action doit être une, intéreſſante; avoir un commencement, un milieu, une fin; par conſéquent un prologue, un nœud, un dénouëment; un lieu de la ſcène, des acteurs, au moins deux, ou quelque choſe qui tienne lieu d'un ſecond. Ces acteurs auront un caractère établi, ſoûtenu, & prouvé par les diſcours & par les mœurs; & tout cela à l'imitation des hommes, dont les animaux deviennent les copiſtes, & prennent les rôles chacun, ſuivant une certaine analogie de caractères. Tellement que ce qu'on voit dans l'Apologue, eſt comme un deſſin en petit, de la plupart des objets qu'on verra en grand dans les autres genres: auſſi le petit Traité que nous allons en donner, ſera-t-il comme une eſquiſſe de tous ceux qui viendront après.

Dé-

Définition de l'Apologue.

L'APOLOGUE eſt le récit d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux. Nous allons développer cette définition, & en faire ſortir les règles mêmes de l'Apologue: enſuite nous donnerons en peu de mots, l'hiſtoire de ce genre de poéſie: enfin nous en préſenterons des modèles tirés des meilleurs Fabuliſtes.

L'APOLOGUE eſt un récit, & non un drame; parce qu'on n'y voit point le loup emportant l'agneau, mais qu'on y dit ſeulement qu'il l'a emporté.

Qualités eſſentielles du Récit.

UN récit a trois qualités eſſentielles: il doit être court, clair, vraiſemblable.

IL ſera court, 1°. ſi on ne reprend pas les choſes de trop loin: *Je me ſuis habillé ce matin: Je ſuis ſortis du logis: Je me ſuis rendu chez mon ami.* C'eſt commencer le récit de la guerre de Troie par les deux œufs de Léda; il ſuffiſoit de dire: *Je me ſuis rendu chez mon ami ce matin.*

CEPENDANT il y a des occaſions où les menus détails font un bon effet: par exemple, lorsque Terence peint ce qui eſt arrivé aux funérailles de la Tante de Glycerion: „ On l'emporte, nous marchons, nous „ arrivons au lieu du tombeau; on la met „ ſur le bucher, on pleure." Et la Fontaine, quand il peint les tentatives des rats, qui après pluſieurs allarmes commencent à reſortir:

Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête ;
Puis rentrent dans leurs nids à rats ;
Puis ressortant, font quatre pas :
Puis enfin se mettent en queste :
Mais voici bien une autre fête,
Le pendu ressuscite . . . .

TOUS ces petits détails sont placés, parce qu'ils semblent amuser, & presque endormir le lecteur, en lui faisant observer les mouvemens de *la gent trotte-menu*, pour le réveiller ensuite tout-à-coup par la chûte du pendu qui ressuscite.

LA briéveté du récit demande encore, qu'il finisse où il doit finir; qu'on n'y ajoute rien d'inutile; qu'on n'y mêle rien d'étranger; qu'on y sous-entende ce qui peut être entendu, sans être dit; enfin qu'on ne dise chaque chose qu'une fois. Souvent on croit être court, tandis qu'on est fort long. Il ne suffit pas de dire peu de mots, il ne faut dire que ce qui est nécessaire.

LE récit sera clair, quand chaque chose y sera mise en sa place, en son tems, & que les termes & les tours seront propres, justes, naïfs, sans équivoque, sans desordre.

IL sera vraisemblable, quand il aura tous les traits qui se trouvent ordinairement dans la vérité, lorsque le tems, l'occasion, la facilité, le lieu, la disposition des acteurs, leurs caractères, sembleront conduire à l'action; quand tout sera peint selon la nature, & selon les idées de ceux à qui on raconte.

CES trois qualités sont essentielles à tout ré-

récit, de quelque genre qu'il soit. Mais quand on a principalement en vuë de plaire, il doit y en avoir encore une quatrième: c'est qu'il soit revêtu des ornemens qui lui conviennent.

Ornemens du Récit.

CES ornemens consistent, 1°. dans les images, les descriptions, les portraits des lieux, des personnes, des attitudes.

LES images se trouvent quelquefois dans un seul mot:

> Un mort s'en alloit tristement ....
> La Dame au nez pointu.. *La Font.*

Quand elles sont plus étenduës on les nomme descriptions. On décrit les mœurs:

> Un vieux Renard, mais des plus fins,
> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Sentant son renard d'une lieuë. *La Font.*

On décrit le corps:

> Un Heron au long bec emmanché d'un long cou,
> Un jour sur ses longs piés alloit je ne sais où. *La Font.*

> Son front nouveau tondu, simbole de candeur,
> Rougit en approchant d'une honnête pudeur. *Despr.*

On décrit les lieux:

> Le Lapin à l'aurore alloit faire sa cour
> Parmi le thim & la rosée. *La Font.*

2°. DANS les pensées. On appelle ici pensées, celles qui ont quelque chose de frappant, & qui les tire du rang ordinaire. Tantôt c'est la solidité:

Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens. *La Font.*

Et ailleurs, en parlant d'un Philosophe :

Il connoit l'univers & ne se connoit pas.
Le Sage est ménager du tems & des paroles.

Tantôt la singularité :

Un Lièvre en son gîte songeoit,
Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe ?
La Font.

Tantôt la finesse :

Au fond d'un temple eût été son image
Avec ses traits, son souris, ses appas,
Son art de plaire & de n'y penser pas. *La Font.*

3°. Dans les allusions; lorsqu'on rapporte quelques traits qui figurent sérieusement, ou en grotesque, avec ce qu'on raconte. Ainsi les canards en parlant à la tortuë lui disent :

Voyez-vous ce large chemin ?
Nous vous voiturerons, par l'air, en Amérique,
Vous verrez maintes Républiques,
Maint Royaume, maint peuple. Et vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez :
Ulysse en fit autant. On ne s'attendoit guère
A voir Ulysse en cette affaire. *La Font.*

4°. Dans les tours, qui doivent être vifs, piquans :

Un bloc de marbre étoit si beau,
Qu'un Statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?
Sera-t-il Dieu, table, ou cuvette ?
Il sera Dieu : même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains, faites des vœux,
Voilà le maître de la terre. *La Font.*

5°.

5°. DANS les expressions, qui sont tantôt hardies :

Ne coupez point ces arbres, disoit le Philosophe Scythe :
Ils iront assez tôt border le noir rivage.

Tantôt riches :

Le moindre vent qui d'avanture
Fait *rider* la face de l'eau.

Tantôt brillantes, comme quand La Fontaine appelle l'arc-en-ciel, *l'écharpe d'Iris.* Tantôt fortes :

Un renard qui *cajole* un corbeau sur sa voix.

TELLES sont à-peu-près les qualités des récits faits principalement pour plaire, du nombre desquels sont tous les récits poétiques, & par conséquent les fables.

Action de l'Apologue.

L'APOLOGUE est le récit d'une *action.* Une action est une entreprise faite avec dessein & choix. Un édifice tombe tout-à-coup, c'est un évènement, un fait. Un homme se laisse tomber par inadvertance, c'est un acte. Il fait effort pour se relever, c'est une action. Ce qu'on appelle un fait ne suppose point de vie, de puissance active dans le sujet. L'acte suppose une puissance active, qui s'exerce ; mais sans choix & sans liberté. L'action suppose, outre le mouvement & la vie, du choix & une fin ; & elle ne convient qu'à l'homme usant de sa raison.

L'ACTION de la fable doit être une, juste, naturelle, & avoir une certaine étenduë.

UNE, c'est-à-dire, que toutes ses parties aboutissent à un même point: dans l'apologue c'est la morale. Juste, c'est-à-dire, signifier directement & avec précision, ce qu'on se propose d'enseigner. Naturelle, c'est-à-dire, fondée sur la nature, ou du moins sur l'opinion reçuë. La raison est, que notre esprit ne veut être ni embarrassé, ni égaré, ni trompé. La fable des deux Pigeons péche contre l'unité; celle de la Genisse en société avec le Lion, contre la nature; celle des Moineaux de M. de la Motte, contre la justesse. Enfin elle doit avoir une certaine étenduë, c'est-à-dire, qu'on doit y distinguer aisément un commencement, un milieu & une fin; le commencement présente une entreprise; le milieu contient l'effort pour achever cette entreprise, c'est le nœud; enfin elle se termine, c'est le dénouëment.

L'Apologue est allégorique.

L'ACTION de l'apologue *est allégorique*, c'est-à-dire, qu'elle couvre une maxime, ou une vérité. Tous les apologues sont des miroirs, où nous voyons la justice ou l'injustice de notre conduite dans celle des animaux. Le loup & l'agneau sont deux personnages dont l'un représente l'homme puissant & injuste; l'autre, l'homme innocent & foi-

foible. Celui-ci, après d'injustes traitemens, est enfin la victime du prémier. On reconnoît les hommes dans l'action des animaux.

La vérité qui resulte du récit allégorique de l'apologue, se nomme *moralité.* Elle doit être claire, courte & intéressante ; il n'y faut point de métaphysique, point de périodes, point de vérités trop triviales, comme seroit celle-ci : *Qu'il faut ménager sa santé.*

Phe'dre & La Fontaine placent indifféremment la moralité, tantôt avant, tantôt après le récit, selon que le goût l'exige, ou le permet. L'avantage est à-peu-près égal pour l'esprit du lecteur, qui n'est pas moins exercé, soit qu'on la place auparavant ou après. Dans le prémier cas, on a le plaisir de combiner chaque trait du récit avec la vérité. Dans le second cas, on a le plaisir de la suspension : on devine ce qu'on veut nous apprendre, & on a la satisfaction de se rencontrer avec l'auteur, ou le mérite de lui céder, si on n'a point réussi.

Trois sortes d'Apologues.

On distingue trois sortes de fables ; les raisonnables, dont les personnages ont l'usage de la raison, comme *la Vieille & les deux Servantes* ; les morales, dont les personnages ont par emprunt les mœurs des hommes, sans en avoir l'ame, qui en est le principe, comme *le Loup & l'Agneau* ;

Vu le prix dont il est, une vache & son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?
Perrette là-dessus saute aussi transportée,
Le lait tombe, adieu veau, vache, cochon, couvée.

La naïveté du style consiste dans le choix de certaines expressions simples, pleines d'une molle douceur, qui paroissent nées d'elles-mêmes, plutôt que choisies; dans ces constructions faites comme par hazard; dans certains tours rajeunis, & qui conservent cependant encore un air de vieille mode. Personne ne dispute à La Fontaine le prix dans cette partie de la fable. Il en avoit le goût naturel, & il l'avoit perfectionné par la lecture de nos vieux Auteurs françois, dont la naïveté est admirable.

II.

Origine de l'Apologue.

Il n'est pas possible de marquer le tems où on commença à faire usage de l'apologue. Un Politique, un Philosophe, un Prophète s'en servoient presque dans le même tems, à Rome pour ramèner le peuple séditieux; en Asie, pour instruire les villes & les Rois; à Jérusalem, pour annoncer à David son crime. Et puisque sans être d'intelligence, les hommes l'employoient également dans différens lieux du monde, il y a grande apparence qu'ils s'en étoient avisés dès longtems auparavant, & que la nature même leur en avoit donné l'idée.

Dans les commencemens, les hommes n'aïant

n'aïant encore qu'un langage ébauché & trop pauvre pour leur fournir toutes les expressions dont ils sentoient le besoin, avoient recours, autant qu'ils le pouvoient, à quelque image, ou à quelque comparaison qui parloit pour eux, & les débarrassoit tout d'un coup du travail de l'élocution. Or la comparaison tient à l'allégorie, & l'allégorie est la même chose que l'apologue.

CE fut donc d'abord la nécessité & le besoin, qui firent employer l'allégorie. Un peu de réflexion fit bientôt sentir aux esprits intelligens, qu'on pouvoit tirer un nouvel avantage de ce que l'indigence avoit fait inventer. On sentit que cette manière de peindre, pouvoit servir à deux fins, toutes différentes l'une de l'autre; à développer une idée, & à la rendre plus sensible, quand elle ne le seroit pas assez d'elle-même; ou à l'envelopper, quand elle auroit trop de pointe ou trop d'éclat.

IL y a eu un tems où les idées du vice & de la vertu n'étoient pas si nettes qu'elles le sont aujourd'hui. L'envie d'avoir, qui paroit si naturel aux hommes, avoit encore épaissi le voile. Il y avoit à combattre à la fois l'ignorance & l'intérêt. Pour le faire avec succès, il étoit nécessaire d'employer des traits assez gros pour frapper les yeux les moins clair-voyans, & l'ame la plus matérielle. On ne pouvoit donc mieux faire que de mettre chaque vérité importante dans un exemple court, clair, & qui se peignît

gnît fortement dans l'imagination, afin de convaincre & de persuader en même tems. Mais où prendre ces exemples? Dans la société vivante? Les exemples tirés de notre sphère nous sont souvent suspects. Quand il s'agit de nous ou du prochain, il y a toujours quelque intérêt qui nous fait voir les choses autrement qu'elles ne sont. Les prendre dans l'histoire? Ce seront toujours des hommes: l'un vantera Alexandre comme un héros; l'autre le détestera comme un brigand. Le plus court étoit donc de les prendre parmi les animaux. Ils ont quelque ressemblance avec nous. Qu'on leur prête la raison & la parole, on les écoutera sans prévention, parce que ce ne sont pas des hommes. Comme ils nous jugeront sans passion, on recevra leur décision sans révolte. C'est ainsi qu'on nous apprivoise. L'artifice n'est pas subtil, cependant les hommes s'y laissent prendre, même aujourd'hui qu'on croit avoir rafiné sur tout.

Le monde est vieux, dit-on. Je le crois: Cependant
Il le faut amuser encore comme un enfant.

LES Sages de l'antiquité l'avoient apparemment senti. Ils avoient employé cette ruse déjà mille fois avant Esope. Mais comme celui-ci est le prémier qui ait fait profession de suivre cette manière de philosopher; c'est lui qui a donné son nom à ce genre d'instruction, qui présente la vérité sous des allégories.

III.

III.

Caractères des plus célèbres Fabulistes.

ESOPE.

ESOPE Phrygien nâquit & vécut dans l'esclavage. Ceux qui ont voulu nous donner son histoire, se sont plu à exagérer la difformité de son corps, peut-être pour donner encore un nouveau relief à la beauté de son esprit. Il se fit d'abord connoître par le féu & la subtilité de ses reparties. Mais à cette subtilité, il joignit un sens sublime qui lui mérita bientôt l'admiration de toute l'Asie. Sa réputation se répandit dans la Perse, dans l'Egypte, dans plusieurs autres Royaumes, dont les Princes se firent honneur de le recevoir, & de lui procurer chez eux toutes sortes d'avantages & d'agrémens. Après avoir passé quelques années à la Cour des Rois, il fut tenté de reparoître dans sa patrie; mais malgré sa grande réputation & l'honneur qu'il avoit fait à toute la Grèce, il fut assez mal reçu par les Delphiens. Il en fut si piqué, qu'il fit contre eux la fable des Bâtons flottans, qui de loin paroissent être quelque chose, & qui de près ne sont rien. Les Delphiens, pour se venger, l'accusèrent d'avoir emporté des vases sacrés; & malgré sa subtilité, sa sagesse, sa gloire, il fut précipité. On lui éleva une pyramide après sa mort, pour le dédommager.

LA vivacité de son caractère est peinte

dans

dans ses fables. Il se contente par-tout de la clarté & de la précision: non pas qu'il fît trop peu de cas de ses inventions pour les orner, comme l'a dit un bel esprit; mais plutôt parce qu'il estimoit infiniment plus la force & la netteté que les ornemens. Il veut que le vrai qu'il présente soit lumineux par lui-même, & qu'il frappe les yeux les moins attentifs. Et en effet, le peu de fables qui nous reste de lui, est d'un si grand sens, qu'aujourd'hui même où il semble qu'on n'ose sacrifier qu'à l'esprit, on en éprouve encore avec plaisir l'ascendant, quand par hazard on daigne s'y arrêter. Et pourquoi ne s'y arrêteroit-on pas? Socrate dans sa prison, la veille de sa mort, se faisoit une occupation, non seulement de les lire, mais de les mettre en vers. Peut-on rougir d'imiter le plus grand homme de l'antiquité, dans ces momens fameux où il mettoit le comble à sa gloire?

ARISTOTE cite dans sa Rhétorique la fable du renard & du herisson. Elle suffit pour faire juger du goût de l'auteur, & de sa manière énergique d'enseigner.

Le Renard dans une fosse.

UN jour Esope chargé de défendre un Gouverneur accusé de crime capital, parla ainsi: „ Un renard voulant passer une ri-
„ vière tomba dans une fosse bourbeuse.
„ Aussitôt il y fut assailli par une infinité
„ de grosses mouches, qui le tourmentèrent
„ long-

„ longtems. Par hazard il passa un heris-
„ son, qui fut touché de le voir souffrir
„ ainsi : Voulez-vous, lui dit-il, que je
„ vous délivre de ces insectes cruëls, que
„ je les éloigne ? Gardez-vous en bien,
„ répondit le renard. Hé pourquoi donc?
„ Parce que celles-ci vont être saoules de
„ mon sang, & si vous les chassez, il en
„ viendra d'autres plus affamées, qui me
„ suceront ce qui m'en reste.

QU'ON se rappelle la définition que nous avons donnée de l'apologue : c'est le récit d'une action allégorique. Tout se trouve dans celui-ci, récit, action, allégorie.

ON raconte ce qui s'est passé entre les deux acteurs : leurs discours sont rapportés comme par un historien ; on ne voit que le seul Esope.

L'ACTION est le refus du renard fait à son ami le herisson. Il souffre dans la fosse où il est tombé, voilà le commencement de l'action : le herisson s'offre de le délivrer de ses maux ; c'est le milieu : le renard n'accepte point son offre, & en dit la raison ; c'est la fin. Si on ôtoit la prémière partie, le récit n'auroit point de tête ; si on ôtoit la fin, il demeureroit suspendu. Il faut partir, marcher, arriver ; ou ce qui est la même chose, entreprendre, agir, achever l'entreprise.

L'ALLE'GORIE est visible. Le renard représente le peuple foulé par ses magistrats, qui sont eux-mêmes représentés par les

les mouches. Le herisson représente les accusateurs des magistrats. Le renard est malheureux, mais il est sage dans son malheur. Le herisson est choisi pour représenter les accusateurs, plutôt que tout autre animal, parce qu'étant hérissé de pointes, il pouvoit blesser en voulant guérir: caractère assez ordinaire aux accusateurs en pareil cas, qui veulent changer de maîtres souvent pour régner à leur tour, & peut-être avec plus de dureté.

L'ALLE'GORIE sera plus sensible encore dans celle que Plutarque nous a conservée.

Le Mulet.

„ UN mulet voyant sa figure dans un
„ fleuve, admiroit la beauté de sa taille;
„ il secouoit sa crinière avec complaisance,
„ & essayoit de galopper comme le cheval.
„ Mais tout-à-coup il se souvint qu'il n'é-
„ toit que le fils d'un ane; alors il s'arrêta,
„ & perdit toute sa confiance & sa fierté.

ON voit ici que l'auteur ne connoissoit pas de milieu entre le nécessaire & l'inutile. Quand un pas lui suffisoit pour arriver, il ne faisoit qu'un pas. Quel feu, quelle vivacité dans ce portrait d'un homme né avec une grande ame, dans une condition basse! Quand il sent ce qu'il est en lui-même, il ose tout. Quand il songe d'où il vient, & que les hommes accordent plus à la naissance qu'au mérite réel, il perd courage. Il n'y

n'y a pas un trait dans cette fable qui ne soit transparent.

PHE'DRE.

LE caractère des fables d'Esope est, comme on vient de le voir, la simple nature : c'est un Philosophe austère qui ne veut que force & vérité. Phèdre, affranchi d'Auguste, crut que ce genre étoit susceptible de graces & d'embellissemens. Quand on lit l'auteur Grec, on oublie sa personne pour ne s'occuper que de ce qu'il enseigne; mais quand on lit le Latin, on pense encore qu'il étoit homme d'esprit; qu'il étoit délicat, gracieux, poli, & qu'il songeoit à l'être. Il ne se contente pas de raconter, il peint, & souvent d'un seul trait. Ses expressions sont choisies, ses pensées mesurées, ses vers soignés. Qui eut pensé qu'un ouvrage si parfait, eut pu être déjà oublié, à Rome même, dès le tems de Senèque, c'est-à-dire, cinquante ans tout au plus, après la mort de l'auteur? Il demeura dans cet oubli jusqu'au XVI. siècle, où François Pithou lui redonna la lumière, & le tira de la Bibliothèque de saint Remi de Reims. Aussitôt qu'il reparut, tous ceux qui avoient le vrai goût de l'antiquité, reconnurent le siècle d'Auguste, & lui rendirent avec usure, les honneurs dont il avoit été privé pendant si longtems.

SA fable du loup & de l'agneau est une des plus célèbres de l'antiquité. Quoiqu'on l'ait

l'ait luë mille fois, nous la présenterons encore sans crainte de déplaire au lecteur.

Le Loup & l'Agneau.

„ Le Loup & l'Agneau pressés par la
„ soif, étoient venus boire à un même
„ ruisseau. Le loup étoit au-dessus, &
„ l'agneau beaucoup plus bas. Alors l'as-
„ sassin, poussé par son injuste avidité,
„ chercha querelle: Pourquoi, troubles-tu
„ cette eau, dit-il, tandis que je bois? L'a-
„ gneau tremblant lui répondit: Comment
„ puis-je faire ce dont vous vous plaignez?
„ L'eau coule de vous à moi. Le loup, re-
„ poussé par la force de la vérité, réplique:
„ Il y a six mois que tu médis de moi. L'a-
„ gneau repart: Je n'étois seulement pas né.
„ C'est donc ton père, c'est lui, par Hercu-
„ les. Et aussitôt il le prend, & le déchire.

CET-

Lupus & Agnus.

Ad rivum eundem Lupus & Agnus venerant
Siti compulsi: superior stabat Lupus,
Longéque inferior Agnus: tunc fauce improbâ
Latro incitatus, jurgii causam intulit:
Cur, inquit, turbulentam fecisti mihi
Istam bibenti? Laniger contra timens,
Qui possum, quæso, facere quod quereris, Lupe?
A te decurrit ad meos haustus liquor:
Repulsus ille veritatis viribus,
Ante hos sex menses malè, ait, dixisti mihi.
Respondit Agnus: Equidem natus non eram.
Pater Hercule tuus, inquit, maledixit mihi.
Atque ita correptum lacerat injustâ nece.

CETTE fable eſt une des plus belles & des plus célèbres de l'antiquité. Tout y eſt clair & bien marqué: le lieu de la ſcène, c'eſt le bord d'un ruiſſeau: les deux acteurs, c'eſt le loup & l'agneau: leurs caractères, la violence & l'innocence: l'action, c'eſt le démélé de l'un & de l'autre: le nœud, qui tient le lecteur en ſuſpens, eſt de ſavoir comment ſe terminera la querelle: le dénouement, c'eſt la mort de l'innocent, d'où ſort la morale: Que le plus foible eſt ſouvent opprimé par le plus fort.

C'étoit la ſoif qui les avoit conduits au même ruiſſeau. Ils pouvoient s'y rencontrer par hazard, mais il eſt mieux de leur prêter à tous deux un motif. Le récit en a plus de vraiſemblance.

Le Loup étoit au-deſſus, & l'Agneau beaucoup plus bas. C'eſt de cette ſituation que dépend une partie du caractère de l'action: ſi on eut mis l'agneau où on met le loup, la plainte de celui-ci auroit pu être juſte.

Cette eau, tandis que je bois. Cette déſigne l'eau qui eſt devant le loup, & rend l'accuſation plus ſenſiblement injuſte: *tandis que je bois* eſt plein d'orgueil, qu'on imagine le ton dont cela étoit prononcé.

L'Agneau tremblant lui répondit. Le latin emploie le mot *laniger*, l'animal portant laine, qui ſemble caractériſer la douceur de l'agneau, de même que *latro* l'aſſaſſin, que le Poète emploie deux vers plus haut, ca-

ractérise le mauvais dessein & la noirceur du loup. Ces mots tirés ainsi de la circonstance, ont deux mérites: le prémier, de faire un portrait; le second, de faire éviter les redites du nom propre.

Comment pourrois-je faire ce, dont vous vous plaignez? On use de circonlocution par respect, plutôt que de dire ouvertement, comment puis-je troubler votre eau? ce qui eût paru plus hardi. Le loup reprend brusquement: *Tu as médis de moi il y a six mois*: l'agneau: *Je n'étois seulement pas né*: *Equidem natus non eram.* Cette réponse eût perdu de sa force, si elle eût été plus longue & plus tournée. Le loup piqué d'une réponse si claire, s'emporte: il prend le haut ton: il jure par Hercules, & se jette sur sa proie, sans attendre de nouvelles repliques.

On peut se donner le plaisir de comparer cette pièce avec celle de La Fontaine sur le même sujet. Pour mettre le lecteur plus à portée de le faire, nous allons la mettre ici.

Le Loup & l'Agneau.

Un Agneau se desalteroit
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient à jeun qui cherchoit avanture,
Et que la faim en ces lieux attiroit.
Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
Dit cet animal plein de rage;
Tu seras châtié de ta témérité.
Sire, répond l'Agneau, que votre Majesté
Ne se mette pas en colère;
Mais plutôt qu'elle considère

Que

Que je me vas desalterant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'elle ;
Et que par conséquent en aucune façon
Je ne puis troubler sa boisson.
Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sai que de moi tu médis l'an passé.
Comment l'aurois-je fait si je n'étois pas né ?
Reprit l'Agneau : je tete encor ma mère.
Si ce n'est toi c'est donc ton frère :
Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens ;
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers & vos chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.
Là-dessus au fond des forêts
Le Loup l'emporte, & puis le mange,
Sans autre forme de procès.

La Fontaine, comme on le voit, a suivi Phèdre presque par-tout. Il l'a surpassé dans plusieurs endroits. Il y en a aussi quelques-uns où il lui cède. Ils ont tous deux peint les caractères du loup & de l'agneau d'une manière intéressante. L'agneau est plus tremblant dans Phèdre, il est plus doux dans La Fontaine & plus respectueux : il ne parle au loup que par la troisième personne :

Que votre Majesté
Ne se mette point en colère.

Ce vers du Poète françois, quoique très-naturel :

Comment l'aurois-je fait, si je n'étois pas né :
Je tete encor ma mère,

ne vaut pas l'énergique simplicité du latin : *Equidem natus non eram ;* je n'étois seulement pas né. La fable françoise est semée

 de

de beaucoup d'expreſſions vives & gracieuſes. Un ruiſſeau eſt *le courant d'une onde pure*: cette circonlocution fait image:

Sire, que votre Majeſté, &c.

Cela eſt riant & doux. *Tu la troubles*, cette repriſe eſt dure.

Vous ne m'épargnez guère
Vous, vos bergers, vos chiens.

Cette énumération brusquée marque la colère d'un homme qui a tort, & qui ne veut plus qu'on lui réponde: *Iræ hoc acriores quo iniquæ*. Tacite.

VEUT-ON eſſayer la même comparaiſon ſur un autre ſujet?

La Cicogne & le Renard.

„ Le renard invita un jour la cicogne à
„ ſouper, & lui ſervit un brouet clair ſur
„ une aſſiette, tellement que, malgré ſa
„ faim, elle ne put en goûter en aucune
„ façon. Celle-ci, à ſon tour, invita le
„ renard, & lui ſervit du hachis dans une
„ bouteille: ſon bec pouvant y entrer, el-
„ le mange à ſon aiſe, & fait endurer la
„ faim

Vulpis & Ciconia.

Vulpes ad cœnam dicitur Ciconiam
Prior invitaſſe, & illi in patina liquidam
Poſuiſſe ſorbitionem, quam nullo modo
Guſtare eſuriens potuerit Ciconia,
Quæ Vulpem quum revocaſſet, intrito cibo
Plenam lagenam poſuit: huic roſtrum inſerens

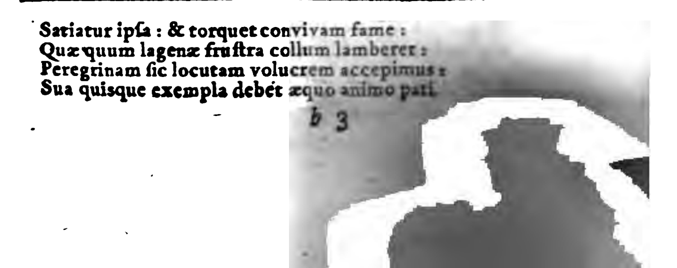
„ faim à ſon hôte. Comme celle-ci lé-
„ choit le cou de la bouteille, l'oiſeau
„ voyageur lui dit: On doit s'attendre à la
„ pareille."

LE renard avoit fait les avances; ce qui rend l'affront à la cicogne plus piquant. Celle-ci eſſaie toutes ſortes de manières pour goûter ſeulement du mets qu'on lui ſert, mais c'eſt en vain: *Nullo modo guſtare eſuriens potuit.*

Satiatur ipſa, & torquet convivam fame. Elle mange à ſon aiſe, & fait endurer la faim à ſon hôte. Les deux verbes latins ſont également forts; l'un marque l'abondance où ſe trouve la cicogne, *ſatiatur*; & l'autre la cruelle diſette où eſt le renard, il eſt à la torture, *torquet.* Il léche le col de la bouteille: cette attitude eſt intéreſſante, parce qu'on la compare néceſſairement avec celle de la cicogne qui ſe raſſaſie.

LA Fontaine paroit avoir quelque choſe de plus riant. Le renard ſemble y avoir un caractère plus marqué d'un bout de la pièce à l'autre. Le lecteur en jugera:

Le



Satiatur ipſa: & torquet convivam fame:
Quæ quum lagenæ fruſtra collum lamberet:
Peregrinam ſic locutam volucrem accepimus:
Sua quisque exempla debet æquo animo pati.

Le Renard & la Cicogne.

Compère le Renard se mit un jour en frais,
Et retint à dîner commère la Cicogne.
Le regal fut petit, & sans beaucoup d'apprêts :
Le galant pour toute besogne
Avoit un brouet clair : il vivoit chichement.
Ce brouet fut par lui servi sur une assiette :
La Cicogne à long bec n'en put attraper miette ;
Et le drole eut lappé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque tems de là la Cicogne le prie.
Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis
Je ne fais point cérémonie.
A l'heure dite il court au logis
De la Cicogne son hôtesse,
Loua tres-fort la politesse,
Trouva le dîner cuit à point.
Bon appetit sur-tout : Renards n'en manquent point.
Il se réjouissoit à l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, & qu'il croyoit friande.
On servit pour l'embarrasser
En un vase à long col, & d'étroite embouchure.
Le bec de la Cicogne y pouvoit bien passer :
Mais le museau du Sire étoit d'autre mesure ;
Il lui fallut à jeun retourner au logis ;
Honteux comme un Renard qu'une poule auroit pris,
Serrant la queuë, & portant bas l'oreille.
Trompeurs, c'est pour vous que j'écris,
Attendez-vous à la pareille.

Se mettre en frais caractérise un gourmand ou quelque avare, qui donne rarement. *Le galant pour toute besogne*: le terme *galant* marque l'appétit & l'air madré du compère. La Cicogne *au long bec*: image: *n'en put attraper miette*, façon de parler énergique & proverbiale: *Et le drole eût lappé le tout en un moment.* Ce vers est très-beau : tout y est fort. *Le drole*, on sait ce que c'est qu'un *drole*. *Lappé*, dit la chose & la maniè-

nière dont elle se fait. *Le tout*, l'article fortifie le mot *tout ; en un moment* se prononce très-vite. Quelle différence s'il eût mis, *le Renard eût mangé le tout en un instant!* La Cicogne prie le Renard à son tour :

Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis, *&c.*

Le galant est toujours prêt. Il ne va point au logis, il y *court : à l'heure dite :* Bon appétit sur-tout, *renards n'en manquent point :* la réflexion fait plaisir, elle est courte & naturelle. Il est près de se mettre à table, mais son empressement va être duppé : le lecteur est agréablement attentif. Il ne faut pas oublier ce vers :

Mais le museau du sire étoit d'autre mesure.

museau du sire ridiculise *le sire* : *étoit d'autre mesure* ; cette circonlocution est beaucoup plus agréable que l'expression naturelle : son museau étoit trop gros.

Honteux comme un renard qu'une poule auroit pris,
Serrant la queuë & portant bas l'oreille.

Ces deux vers peignent, on ne peut mieux, la honte d'un trompeur qui se voit trompé.

NOUS nous bornons à ces deux morceaux de Phèdre, pour donner une idée de son goût, & de sa manière de traiter l'Apologue. Presque aussi court qu'Esope, il n'est pas moins élégant que La Fontaine. Peut-être même l'est-il plus, par la raison qu'il est plus court. Mais ce en quoi il est admirable sur-tout, & comparable à ce qu'il

y a de grands Poètes, c'eſt la poéſie de ſon ſtyle, & l'harmonie artificielle de ſes vers. On l'a vu par quelques endroits de ce que nous avons cité; on en ſera pleinement convaincu par quelques autres traits, que voici:

Faut-il peindre la fierté, la nobleſſe? la marche ſeule de ſes vers ſemble l'exprimer: le mulet orgueilleux avance à grand pas, fait retentir ſes ſonnailles:

Ille onere dives, celſâ cervice eminens,
Clarumque collo jactat tintinnabulum.

Son compagnon le ſuit doucement & ſans bruit:

Comes quieto ſequitur, & placido gradu.

Tout-à-coup les voleurs ſortent d'embuscacade, & tombent ſur les mulets voyageurs:

Subito latrones ex inſidiis advolant.

Que d'art dans cette peinture, & quelle variété! D'abord on entend la marche bruyante du mulet qui porte la finance; enſuite la modeſtie & le ſilence de ſon compagnon font une ſorte de repos. Les voleurs fondent ſur eux, c'eſt un autre mouvement plus vif: *ex inſidiis advolant.* Combien d'idées dans ces trois mots!

La même magnificence & le même art paroiſſent quand il faut peindre la frayeur de la République aquatique. Une ſeule, par hazard, lève la tête, ſans bruit.

Forte una tacite profert è ſtagno caput.

Et après avoir reconnu ce que c'étoit que

ce

ce nouveau Roi, elle appelle ſes compagnes cachées ſous les herbes:

Et explorato rege cunctas evocat.

Explorare ſignifie aller à la découverte d'un païs; l'expreſſion eſt ſingulière. Auſſi étoit-ce un Roi tombé du ciel, & qui, à en juger par le fracas qu'il avoit fait en tombant, devoit être un terrible perſonnage. Les grenouilles arrivent à l'envi.

Illa timore poſito certatim adnatant.

Adnatant, expreſſion riche, c'eſt-à-dire, qui peint beaucoup de choſes à la fois: elle peint le mouvement, le but où l'on tend, la manière dont on va, l'élément dans lequel on eſt; joignez à tout cela l'adverbe *certatim*, qui marque l'empreſſement & l'avidité de cette petite populace: vous avez un tableau parfait.

APRE's Phèdre il y a eu aſſez peu d'Auteurs qui aient travaillé à illuſtrer l'Apologue. Avienus eſſaya ſur la fin du IVe. ſiècle de le mettre en vers élégiaques; ce choix ſeul rend ſuſpect le goût du Poëte: il n'a ni la préciſion du fabuliſte grec, ni l'élégance du latin.

DANS le XIVe. ſiècle Planude, Moine de Conſtantinople, publia un Recueil de fables grecques ſous le nom d'Eſope. Elles en ont aſſez le caractère & le goût, ſi on en juge par celles qu'Ariſtote & Plutarque nous ont conſervées. Mais ces ouvrages n'auroient pas ſuffi pour ſoutenir la gloire

de l'Apologue, ſi Phèdre n'eût reparu avec tous ſes agrémens, & ſur-tout ſi le célèbre la Fontaine ne l'eût montré avec toute la perfection imaginable. La ſimplicité d'Eſope paroiſſoit à quelques-uns sèche & triſte, l'élégance de Phèdre n'avoit point aſſez de cette douce molleſſe, de ce gracieux tendre qui chatouille & qui attache. Il falloit un homme formé exprès par la nature, pour ajouter cette partie à l'Apologue & le montrer en même tems ſimple, élégant, & naïf.

LA FONTAINE.

LA Fontaine naquit à Château-Thierri, petite ville de Champagne. „ Jamais homme, dit M. l'Abbé d'Olivet, ne fut plus „ ſimple, mais de cette ſimplicité ingénue „ qui eſt le partage de l'enfance. Diſons „ mieux, ce fut un enfant toute ſa vie. „ Un enfant eſt naïf, crédule, facile, ſans „ ambition, ſans fiel. Il n'eſt point tou„ ché des richeſſes: il n'eſt point capable „ de s'attacher longtems à un même objet. „ Il ne cherche que le plaiſir ou plutôt l'a„ muſement; & pour ce qui eſt de ſes „ mœurs, il ſe laiſſe guider par une ſombre „ lumière qui lui découvre en partie la loi „ naturelle. Voilà trait pour trait ce qu'a „ été M. de la Fontaine."

S'IL eſt vrai, comme on dit, qu'un auteur ſe peint dans ce qu'il écrit, on peut déjà juger des ouvrages du Fabuliſte [illegible] çois, par le portrait qu'on vient de

Il écrivoit tout d'abondance de cœur. C'étoit le goût, & le goût ſeul, qu'il avoit exquis, qui menoit ſa plume : il alloit toujours bien ſans chercher pourquoi. Il ſe plioit à tous ſes ſujets, avec une facilité extrême ; & quand il en avoit une fois l'imagination frappée, il voyoit diſtinctement tout ce qu'il y avoit d'intéreſſant à peindre, & les couleurs de la nature ſe trouvoient au bout de ſon pinceau. *Incapable*, diſoit-il, *d'imiter Phèdre dans ſon élégance & ſa briéveté, il a cru qu'il falloit, en recompenſe, égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait.* On ſait comme il y a réuſſi. Cependant il ne s'eſtimoit pas autant que Phèdre. Etoit-ce par *bétiſe*, comme l'a dit ſingulièrement un Ecrivain moderne ? Je ne le crois point. Il ſavoit bien que ſes fables avoient plus de gaieté que celles de Phèdre : mais ce n'étoit nullement à lui de décider ſi cette gaieté valoit l'élégance de l'auteur latin.

IL y a grande apparence que La Fontaine a élevé l'Apologue à ſa plus haute perfection. Ceux qui ont voulu le ſurpaſſer, n'ont pas pu l'atteindre, quoiqu'avec beaucoup de talens. La moindre de ſes fables a une tournûre qui ſera toujours le deſeſpoir de ceux qui ne ſeront pas nés comme lui. Quel dommage pour les Lettres françoiſes ſi cet homme unique ſe fût rendu à l'autorité d'un des plus grands maîtres de notre él[illegible] qui prétendoit que les

(*) [illegible] 6

les fables ne pourroient réussir en françois! *Periculosum est credere & non credere.* Phèdre fab.

Ce Poëte mettoit au rang de ses meilleures fables, celle du chêne & du roseau. Avant que de l'examiner, essayons nous-même quelles seroient les idées que la nature nous présenteroit sur ce sujet. Prenons les devants, pour voir après si l'auteur suivra la même route que nous.

Dès qu'on nous annonce le chêne & le roseau, nous sommes frappés par le contraste du grand avec le petit, du fort avec le foible. Voilà une prémière idée qui nous est donnée par le seul titre du sujet. Nous serions choqués si elle se trouvoit détruite, de manière qu'on accordât la force & la grandeur au roseau, & la petitesse avec la foiblesse au chêne: nous ne manquerions pas de réclamer les droits de la nature, & de dire qu'elle n'est pas rendue, qu'elle n'est pas imitée.

Si on suppose que ces deux plantes se parlent: la supposition une fois accordée, on sent que le chêne doit parler avec hauteur & avec confiance, le roseau avec modestie & simplicité; c'est encore la nature qui le demande. Cependant comme il arrive presque toujours que ceux qui prennent le ton haut sont des sots, & que les gens modestes ont raison; on ne seroit point surpris de voir l'orgueil du chêne abbatu, & la modestie du roseau conservée. Mais

cette idée est enveloppée dans les circonstances d'un évènement qu'on ne conçoit pas encore. Hâtons-nous de voir comment l'auteur la développera. Il fera le reste pour nous, & mieux que nous.

> Le Chêne un jour dit au Roseau :
> Vous avez bien sujet d'accuser la nature.

Le discours est direct: on ne dit point au roseau; *qu'il avoit bien sujet d'accuser la nature*; mais *vous avez....* cette manière est beaucoup plus vive: on croit entendre les acteurs mêmes: le discours est dramatique. Ce second vers d'ailleurs contient la proposition du sujet, & marque quel sera le ton de tout le discours. Le chêne montre déjà du sentiment & de la compassion, mais de cette compassion orgueilleuse où on fait sentir au malheureux les avantages qu'on a sur lui.

> Vous avez bien sujet d'accuser la nature.
> Un roitelet pour vous est un pésant fardeau.

Cette idée que le chêne donne de la foiblesse du roseau est bien vive: elle tient de l'insulte: Le plus petit des oiseaux est pour vous un poids qui vous incommode.

> Le moindre vent qui d'avanture
> Fait rider la face de l'eau
> Vous oblige à baisser la tête.

C'est la même pensée présentée sous une autre image. Le chêne ne raisonne que par des exemples, c'est la manière de raisonner la plus sensible, parce qu'elle frappe l'imagination en même tems que l'esprit.

D'avanture, eſt un terme un peu vieux, dont la naïveté eſt poétique. *Rider la face de l'eau*, eſt une image juſte & agréable; *Vous oblige à baiſſer la tête.* Ces trois vers ſont doux. Il ſemble que le chêne s'abbaiſſe à ce ton de bonté par pitié pour le roſeau. Il va parler de lui-même en bien d'autres termes.

> Cependant que mon front au Caucaſe pareil,
> Non content d'arrêter les rayons du ſoleil,
> Brave l'effort de la tempête.

Quelle nobleſſe dans les images! Quelle fierté dans les expreſſions & dans les tours! *Cependant que*, eſt emphatique. *Mon front*, terme noble & majeſtueux. *Au Caucaſe pareil*, comparaiſon hyperbolique. *Non content d'arrêter les rayons du ſoleil. Arrêter*, marque une ſorte d'empire & de ſupériorité; ſur qui? Sur le ſoleil même. *Brave l'effort. Braver*, ne ſignifie pas ſeulement *réſiſter*, mais *réſiſter avec inſolence.* Ce n'eſt point à la tempête ſeulement qu'il réſiſte, mais à *ſon effort.* Le ſingulier eſt ici plus poétique que le plurier. Ces trois vers dont l'harmonie eſt forte, pleine, les idées grandes, nobles, figurent avec les trois précedens dont l'harmonie eſt douce, de même que les idées:

> Tout vous eſt aquilon: tout me ſemble zéphir.

Le chêne revient à ſon parallèle, ſi flatteur pour ſon amour propre; & pour le rendre plus ſenſible, il le réduit en peu de mots. Tout vous *eſt* réellement aquilon; & moi tout

tout me *semble* zéphir. Le contraste est observé par-tout, jusque dans l'harmonie: *tout me semble zéphir* est beaucoup plus doux que, *tout vous est aquilon.* Mais quelle énergie dans la briéveté! Continuons:

> Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage
> Dont je couvre le voisinage,
> Vous n'auriez pas tant à souffrir,
> Je vous défendrois de l'orage.

L'orgueil du Chêne étoit content; peut-être même qu'il avoit un peu rougi. Il reprend son prémier ton de compassion, pour engager adroitement le Roseau à consentir aux loüanges qu'il s'est données, & à flatter encore son amour propre par un aveu plaintif de sa foiblesse. Mais malgré ce ton de compassion, il sait toujours mêler dans son discours des expressions qui lui sont avantageuses. *Encor* est un terme affectueux. *A l'abri*, est vain & orgueilleux dans la bouche du Chêne. *Du feuillage dont je couvre le voisinage. De mon feuillage*, eût été trop succinct; mais *dont je couvre*, cela étend son feuillage en quelque sorte: *Le voisinage*, terme juste, mais qui a de l'enflûre. *Je vous défendrois de l'orage. Je....* qu'il y a de plaisir à se donner soi-même pour quelqu'un qui protége! on sent, & on fait sentir sa supériorité.

> Mais vous naissez le plus souvent
> Sur les humides bords des Royaumes du vent.

Ce tour est poétique, & ne mésied pas dans la bouche du Chêne.

La

La Nature envers vous me semble bien injuste.

C'est la conclusion, que le Chêne prononça, sans doute, en appuyant, & avec une pitié insultante, quoique réelle & véritable.

On attend avec impatience la réponse du Roseau. Si on pouvoit la lui inspirer, on ne manqueroit point de l'assaisonner. La Fontaine qui a su faire naître l'intérêt, ne sera point embarrassé pour le satisfaire. La réponse du Roseau sera polie, mais sèche : & on n'en sera point surpris.

Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,
Part d'un bon naturel.

C'est précisément une contre-vérité. Le Roseau n'a pas voulu lui dire qu'elle partoit de l'orgueil; mais seulement il lui fait sentir qu'il en avoit examiné & vu le principe : c'étoit au Chêne à comprendre ce discours. Tout le reste est sec, & même ménaçant.

Mais quittez ce souci :
Les vents me sont moins qu'à vous rédoutables,
Je plie & ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups epouvantables
Résisté sans courber le dos;
Mais attendons la fin.

Le propos n'est pas long, mais il est énergique.

Les acteurs n'ont plus rien à se dire, c'est au Poète à achever le recit. Il prend alors le ton de la matière. Il peint un orage furieux :

Com-

Comme il disoit ces mots,
Du haut de l'horison accourt avec furie
Le plus terrible des enfans
Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs,

Le vent part de l'extrémité de l'horison : sa rapidité s'augmente dans sa course. Au-lieu de dire un *vent de Nord*, on le personifie, & la périphrase donne de la noblesse à l'idée, & de l'espace pour placer l'harmonie.

L'Arbre tient bon : le Roseau plie.

Voilà nos deux acteurs en situation parallèle.

Le vent redouble ses efforts
Et fait si bien, qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel étoit voisine,
Et dont les piés touchoient à l'empire des morts.

Ces vers sont beaux, nobles; l'antithèse & l'hyperbole qui règnent dans les deux derniers les rendent sublimes.

LE Poëte, comme on le voit, a suivi les idées que le sujet présente naturellement. C'est ce qui fait la vérité de son récit. Mais il a su revêtir ce fonds de tous les ornemens qui pouvoient lui convenir. C'est ce qui en fait la beauté. Ses pensées, ses expressions, ses tours, forment un accord parfait avec le sujet. Toutes les parties en sont assorties & liées, au-dedans par la suite & l'ordre des pensées, au-dehors par la forme du style, & nous présentent par ce moyen un tableau de l'art où tout est grace & vérité. Joignez à cela le sentiment qui règne par-tout, qui anime tout d'un



tre; & cette pièce a tout ce qu'on peut désirer pour être parfaite.

CELLE du Vieillard, dont le sujet est plus proche de nous, puisque c'est un tableau de l'humanité, est encore plus touchante que celle du Chêne. Le Poète sentant toute la beauté de la matière, l'a traitée avec tout ce qu'il avoit d'art & de génie. Il n'est peut-être rien de plus achevé dans la littérature françoise.

Le Vieillard & les trois jeunes hommes.

Un octogenaire plantoit.
Passe encor de bâtir; mais planter à cet âge!
Disoient trois jouvenceaux, enfans du voisinage:
Assurément il radotoit.

Qu'on cherche ailleurs des débuts plus simples, plus vifs, plus nets, plus riches, d'un tour plus piquant.

Car au nom des Dieux, je vous prie
Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir?
Autant qu'un Patriarche il vous faudroit vieillir.

Au nom des Dieux est affectueux, *je vous prie* est familier, *labeur* est très-poétique, qu'on essaie de mettre *travail: Patriarche*, familier encore.

A quoi bon charger votre vie
Des soins d'un avenir qui n'est point fait pour vous?

Il est difficile de dire mieux la même chose, & en moins de mots; *charger*, expression forte; *charger votre vie*, tour poétique.

Ne songez desormais qu'à vos fautes passées:
Quittez le long espoir & les vastes pensées:
Tout celà ne convient qu'à nous.

Le caractère de jeune homme eſt peint dans ce diſcours; le fonds en eſt desobligeant; *ſongez à vos fautes* tient de l'outrage. *Quittez le long eſpoir & les vaſtes penſées.* Quel vers, qu'il eſt riche, qu'il eſt harmonieux! Quel champ d'idées pour le lecteur! *Tout cela ne convient qu'à nous.* C'eſt la confiance du chêne.

Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le Vieillard. Tout établiſſement
Vient tard, & dure peu. . . . .

Cette maxime très-belle, très-importante, eſt placée on ne peut mieux dans la bouche d'un vieillard d'une expérience conſommée.

- - - - - - La main des Parques blêmes
De vos jours & des miens ſe joue également.

Blêmes fait image, c'eſt le *Pallida mors* d'Horace. Le Poète a imité le reſte de la penſée de l'Auteur latin; mais en la rajeuniſſant par un tour nouveau. Horace avoit dit: la pâle Mort heurte également du pié à la Porte des Rois & à celle des Bergers; La Fontaine dit, la Parque blême ſe joue également de la vie des jeunes & de celle des vieux.

- - - - - - Eſt-il aucun moment
Qui vous puiſſe aſſurer d'un ſecond ſeulement?

C'eſt un raiſonnement plein de philoſophie. On voit avec quelle force il eſt rendu; & quel eſt l'effet du mot *ſeulement* placé au bout du vers.



Mes

Mes arrière-neveux me devront cet ombrage.
Hé bien! défendez-vous au ſage
De ſe donner des ſoins pour le plaiſir d'autrui?
Cela même eſt un fruit que je goute aujourd'hui:
J'en puis jouïr demain, & quelques jours encore.

Il n'eſt rien de plus noble que ce ſentiment. Si nos pères n'avoient travaillé que pour eux, de quoi jouïrions-nous? Tout homme dans cette vie doit ſe regarder, diſent les Philoſophes, comme un ſoldat en faction; & travailler au bien public, juſqu'au moment où on le rappelle.

Je puis enfin compter l'aurore
Plus d'une fois ſur vos tombeaux.

Ce tour poétique donne un air gracieux à une penſée triſte par elle-même.

Le Vieillard eut raiſon. L'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port allant à l'Amérique.
L'autre afin de monter aux grandes dignités
Dans les emplois de Mars ſervant la République
Par un coup imprévu vit ſes jours emportés.
Le troiſième tomba d'un arbre
Que lui-même vouloit enter:
Et pleurés du Vieillard, il grava ſur leur marbre
Ce que je viens de raconter.

Le caractère du Vieillard ſe ſoutient juſqu'au bout. Il les pleura quoiqu'ils lui euſſent parlé avec peu de reſpect; mais il a tout pardonné à la vivacité de leur âge. Il gémit de les voir ſitôt moiſſonnés.

La Fontaine eſt aſſez connu par le gracieux & par la naïveté: c'eſt pour cela que nous l'avons préſenté d'abord par le côté noble & ſublime. L'aſcendant qu'il a ſur tous les eſprits prouve qu'il ſait donner au-

tre

tre chose que des fleurs. Il fait les délices de tous les âges & de toutes les personnes: privilége unique. Les esprits élevés sont touchés de Corneille; les femmes se plaisent sur-tout dans Racine; Molière charme ceux qui connoissent les hommes; les bergeries amusent à quinze ans; le lyrique plait dans le tems des passions: La Fontaine est l'homme de tous les tems de la vie & de tous les états. Il est le jouet de l'enfance, le Mentor de la jeunesse, l'ami de l'homme fait. Dans les mains d'un Philosophe, c'est un recueil précieux de morale: dans celles de l'homme de lettres c'est un modèle parfait du bon goût; dans les mains de l'homme du monde, c'est le tableau de la société. Il saisit apparemment le point où tous les goûts se réunissent; je veux dire, cette portion lumineuse du vrai, qui est comme la base du bon sens, & l'élément de la raison. Et comme il la présente sans nuage & sans fard, il n'est pas étonnant qu'elle jouïsse de tous ses droits dans ses ouvrages.

Les Lapins.

LA fable des Lapins est dans un autre genre que celles du Chêne & du Vieillard. C'est le gracieux & le riant des images, qui en font le caractère dominant.

A l'heure de l'affut: soit lorsque la lumière
Précipite ses traits dans l'humide séjour:
Soit lorsque le soleil rentre dans sa carrière,
Et que n'étant plus nuit il n'est pas encor jour.

Rien

Rien n'eſt ſi gracieux que cette peinture du lever & du coucher du ſoleil. C'eſt la poéſie qui en a fourni toutes les couleurs. Le quatrième vers eſt des plus heureux pour marquer le point du jour, *ſideribus dubiis*. On appelle vers heureux, terme heureux, &c. tout ce qui paroit être moins l'ouvrage de la réflexion, que du hazard, ce qui paroit trouvé, plutôt que fait. Ceux qui écrivent ſavent qu'au bout de la plume, il ſe trouve quelquefois des choſes qu'on ne cherchoit point, dont on n'avoit point d'idées, qu'on n'auroit pu déſirer: cela s'appelle, tours, penſées, expreſſions heureuſes.

Au bord de quelque bois ſur un arbre je grimpe :
En nouveau Jupiter du haut de cet Olympe
Je foudroie à diſcrétion
Un Lapin qui n'y penſoit guère.

Dans le prémier vers, *grimpe* fait image. Dans le ſuivant, l'alluſion de Jupiter & d'Olympe égaie l'eſprit par une comparaiſon qui ſe fait du grand au petit. Les deux autres ſont heureux: *je foudroie*, expreſſion forte. *A diſcrétion*, peint l'avantage du chaſſeur à l'affut: il eſt en repos, attendant ſon gibier qui vient ſe placer, s'arrêter, au bout de ſon fuſil. C'eſt dans ce moment de ſécurité que le Lapin eſt foudroyé: il *n'y penſoit guère*. Phèdre dit en parlant du moineau enlevé par le faucon, *ipſum nec opinum rapit*, il l'enlève lorſqu'il s'y attendoit le moins. La Fontaine dit la même choſe, mais avec bien plus de feu:

Je vois fuir auſſitôt toute la nation
Des Lapins, qui ſur la bruyère,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayoient, & de thim parfumoient leur banquet.

Ce tableau eſt amuſant, les Lapins y ſont peints d'après nature, *l'œil éveillé, l'oreille au guet, s'égayoient:* l'harmonie eſt charmante. *Leur banquet parfumé de thim* préſente la plus agréable idée. Le terme *banquet*, joint à celui de *parfumer*, a beaucoup de dignité & de grace.

Le bruit du coup fait que la bande
S'en va chercher ſa ſureté
Dans la ſouterraine cité:
Mais le danger s'oublie, & cette peur ſi grande
S'évanouit bientôt. Je revois les Lapins
Plus gais qu'auparavant revenir ſous mes mains.
Ne reconnoit-t-on pas en cela les humains?

La morale vient plutôt comme une réflexion du lecteur, que comme une penſée du Poète.

QU'ON reliſe tous ces morceaux de ſuite; outre les détails où nous nous ſommes arrêtés, on remarquera l'aiſance & la liaiſon des idées qui ſe tiennent toutes comme par la main, & ſe revêtent des expreſſions les plus juſtes, les plus nobles, les plus riantes, à meſure qu'elles arrivent. Tout coule de ſource. C'étoit un vrai *Fablier* que Mr. de la Fontaine, comme l'a dit plaiſamment Me. de Bouillon. Il ne faiſoit point ſes Fables: elles naiſſoient. Un autre à qui on auroit donné cette même matière, auroit pu y mettre de l'eſprit, de beaux vers; mais on n'y auroit pas vu cet-

te chaîne d'objets toujours égale & continuë: les jointures auroient paru: au-lieu qu'ici tout semble l'ouvrage de la nature, plutôt que celui de l'art. Les Muses dictoient, La Fontaine écrivoit.

On a vu le noble, le touchant, le riant dans ses Fables, veut-on maintenant des peintures grotesque?

Rapportons-nous à Raminagrobis.
C'étoit un chat vivant comme un dévot hermite,
Un chat faisant la chate-mite,
Un saint homme de chat, bien fourré, gros & gras,
Arbitre expert sur tous les cas.

Voici le Bœuf qui s'avance à pas pésans pour se plaindre de l'ingratitude des hommes.

Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête,
Il dit: que du labeur des ans
Pour nous seuls il portoit les soins les plus pésans;
Parcourant sans cesser ce long cercle de peines,
Qui, revenant sur soi, ramenoit dans nos plaines
Ce que Cerès nous donne & vend aux animaux:
Que cette suite de travaux
Pour recompense avoit, de tous tant que nous sommes,
Force coups, peu de gré. Puis quand il étoit vieux
On croyoit l'honorer chaque fois que les hommes
Achetoient de son sang l'indulgenee des Dieux.
Ainsi parla le Bœuf.

Cette versification lourde s'accorde bien avec le caractère du personnage.

Veut-on des combats?

Le moucheron sonna la charge
Fut le Trompette & le Héros.
Dans l'abord il se met au large
Puis prend son tems, fond sur le cou
Du lion, qu'il rend presque fou.

Le

Le quadrupède écume, & son œil étincelle ;
Il rugit : on se cache : on tremble à l'environ.
Et cette allarme universelle
Est l'ouvrage d'un moucheron.....
Le malheureux lion se déchire lui-même,
Fait resonner sa queuë à l'entour de ses flancs.
Bat l'air, qui n'en peut mais ; & sa fureur extrême
Le fatigue, l'abbat ; le voilà sur les dents.
L'insecte du combat se retire avec gloire :
Comme il sonna la charge, il sonne la victoire ;
Va par-tout l'annoncer ; & rencontre en chemin
L'embuscade d'une araignée :
Il y rencontre aussi sa fin.

Voici l'image du sommeil & du repos :

Guillot, le vrai Guillot, étendu sur l'herbette,
Dormoit alors profondément.
Son chien dormoit aussi, comme aussi sa musette ;
La plupart des brebis dormoient pareillement.

Il ne faut que posséder une partie à un dégré éminent pour être un grand homme ; La Fontaine les réunissoit toutes. Qui donna jamais des leçons avec plus de force & plus de graces ? Quel Poète dramatique a mieux peint ses caractères ? Qui narre avec plus de briéveté & de feu ?.... Mais je ne m'apperçois point que l'admiration m'emporte, & que je retombe dans un éloge que je viens de quitter.

M. DE LA MOTTE.

Les Fables de M. de la Motte ont fait tant de bruit dans le monde, qu'on ne peut se dispenser d'en dire ici un mot. La Fontaine ne s'est pas mis en peine d'inventer les sujets : il s'est contenté de tourner à sa façon ceux qu'on avoit. M. de la Motte, qui

qui avoit à lutter contre un rival si dangereux, voulut s'assurer d'abord du mérite de l'invention: le fonds est à lui aussi bien que la forme. Il s'engagea à faire cent Fables; & il a tenu parole. Dans toutes il y a du sens, de l'esprit. Il y en a même plusieurs qui sont fort estimées. Nous nous contenterons de mettre ici celle des Moineaux.

Les Moineaux.

Dans un bois habité d'un million d'oiseaux,
Spacieuse cité du peuple volatile,
L'amour unissoit deux Moineaux,
Amour constant, quoique tranquile.
Caresse sur caresse & feux toujours nouveaux.
Ils ne se quittoient point. Sur les mêmes rameaux
On les eût vu percher toute la matinée,
Voler ensemble à la dinée,
S'abreuver dans les mêmes eaux,
Célébrer tout le jour leur flamme fortunée,
Et de leurs amoureux duos
Attendrir au loin les échos.
Même roche la nuit est encor leur hôtesse,
Ils goûtent côte à côte un sommeil gracieux:
L'une sans son amant, l'autre sans sa maîtresse
N'eût jamais pu fermer les yeux.
Ainsi dans une paix profonde,
De plaisirs assidus nourrissant leurs amours
Entre tous les oiseaux du monde
Ils se choisissoient tous les jours.
Tous deux à l'ordinaire allant de compagnie
Dans un piége se trouvent pris.
En même cage aussitôt ils sont mis.
Vous voilà, mes enfans; passez-là votre vie.
Que vous êtes heureux d'être si bons amis!
Mais dès le prémier jour il semble
Que le couple encagé ne s'aime plus si fort;
Second jour, ennui d'être ensemble,
Troisième, coup de bec; puis on se bat à mort.
Plus de duos, c'est musique nouvelle;
Dispute, & puis combat pour vuider la querelle:

Qui

Qui les appaisera ? Pour en venir à bout
Il fallut séparer le mâle & la femelle.
Leur flamme en liberté devoit être éternelle :
La nécessité gâta tout.

Le quatrième vers paroît plus ingénieux que naturel : *Amour constant, quoique tranquile.* Les huit suivans sont très-doux & très-agréables : rien n'est si touchant que cette union : *voler ensemble à la dinée* est très-riant.

Entre tous les oiseaux du monde
Ils se choisissent tous les jours.

Cela est beau, parce que cela est vrai & brillant. Tous deux sont malheureusement arrêtés dans un piége. Ils se dégoûtent l'un de l'autre : bientôt ils se haïssent, & c'est par-là que la fable finit.

L'Auteur nous auroit fait plus de plaisir, s'il eût peint ces deux moineaux constans dans leurs malheurs. On les compare à deux amans qui seroient pris par des Corsaires & mis en esclavage : leurs maux communs ne sembleroient-ils pas devoir serrer les nœuds de leur amitié ? Ce sentiment eût été plus délicat, & la morale en eût été meilleure. Car enfin, que veut faire entendre M. de la Motte ? Que dès que deux cœurs sont unis par un contrat, ils cessent bientôt de l'être par le sentiment. Premièrement, cela n'est point toujours vrai, à beaucoup près ; & c'étoit assez pour n'en pas faire une maxime. En second lieu, cette maxime est contre les principes de la

Religion & contre les intérêts de l'Etat. Quelle nécessité y avoit-il de l'enseigner? Enfin elle n'est pas juste, parce que l'union des deux moineaux dans l'esclavage ne vient point d'un consentement de volonté irrévocable; leurs chaînes ne sont qu'extérieures. Or ce ne sont point celles qui fatiguent le plus les hommes, & que M. de la Motte veut désigner dans sa morale.

Il y a aussi quelques expressions qui pourroient être mieux: par exemple, *côte-à-côte* est-il assez gracieux pour des moineaux? *Plaisirs assidus: assidu* se dit mieux des personnes que des choses. *Vous voilà, mes enfans, passez-là votre vie.* Ce vers est naïf & familier; mais est-il assez fondu avec le reste? La couleur paroit tranchante, & le passage de l'une à l'autre est dur. *Le couple ne s'aime plus si fort: si fort* est familier, mais il l'est peut-être trop. Le reste est haché. Les phrases sont courtes, & le récit long. Quand La Fontaine peint les dégrés, il va plus vîte. Qu'on se rappelle la Grenouille qui s'enfle: ou, si on veut, le Renard qui apprend le métier de Loup, & qui répète son rôle:

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien.

Ar-

ARTICLE SECOND.

DE LA POÉSIE PASTORALE.

ON a vu la Poésie de récit dans le genre qui paroit le plus mince, le plus petit de tous les genres, dans l'Apologue. Elle s'élève ici de quelques dégrés. Ce n'est plus l'Agneau, ni le Bœuf, ni la Chèvre qui occupent la scène ; ce sont les Chévriers même & les Bergers : lesquels s'entretiennent de ce qui les intéresse, & qui les environne. Dans l'Apologue c'étoient des hommes sous le masque des animaux. Ici le masque est levé : il n'est plus question ni de symbole, ni d'allégorie. C'est la vérité qui paroit elle-même sans détour & sans mystère. Et si quelquefois l'allégorie s'y trouve encore, c'est une finesse de l'artiste plutôt qu'une obligation de l'art, qui en pareil cas laisse au Philosophe ou au Courtisan le soin d'envelopper sa pensée selon qu'il le juge à propos, & ne donne des règles que pour le corps de l'allégorie qui est seul censé pastoral.

I.

Ce que c'est que la Poésie pastorale.

ON peut définir la Poésie pastorale, une imitation de la vie champêtre représentée avec tous ses charmes possibles.

Si cette définition est juste, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'est élevée entre les partisans de l'ancienne Pastorale, & ceux de la moderne. Il ne suffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un sujet, qui par lui-même n'aura rien de champêtre. Il sera nécessaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée seulement des graces qu'elle peut recevoir.

On donne aussi aux pièces pastorales le nom d'Eglogue. Ἐκλογὴ, en grec, signifioit un recueil de pièces choisies, dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poèmes sur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainsi on a dit les Eglogues de Virgile, c'est-à-dire, le recueil de ses petits ouvrages sur la vie pastorale.

Quelquefois aussi on les a nommés Idylles. Idylle, en grec Εἰδύλλιον, signifie une petite image, une peinture dans le genre gracieux & doux.

S'il y a quelque différence entre les Idylles & les Eglogues, elle est fort légère. Les auteurs les confondent souvent. Cependant il semble que l'usage veut plus d'action & de mouvement, dans l'Eglogue; & que dans l'Idylle, on se contente d'y trouver des images, des récits, ou des sentimens seulement.

Matière de la Poésie pastorale.

Selon la définition que nous avons don-

donnée, l'objet, ou la matière de l'Eglogue, est le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le suit. Ce repos renferme une juste abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté. Il admet des passions modérées, qui peuvent produire des plaintes, des chansons, des combats poétiques, des récits intéressans.

LES Bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, & débarrassé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les Poètes en avoient chargé la description. C'est le règne de la liberté, des plaisirs innocens, de la paix, de ces biens pour lesquels tous les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques momens de silence pour se reconnoître. En un mot, c'est la retraite commode & riante d'un homme qui a le cœur simple, & en même tems délicat, & qui a trouvé le moyen de faire revenir pour lui cet heureux siècle,

Quand le Ciel libéral versoit à pleines mains,
Tout ce dont l'abondance assouvit les humains;
Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
Que les mêts apprêtés par les soins de Nature.

TOUT ce qui se passe à la campagne n'est donc point digne d'entrer dans l'Eglogue. On ne doit en prendre que ce qui est de nature à plaire ou à intéresser; par conséquent, il faut en exclurre les grossiéretés, les choses dures, les menus détails, qui ne font que des images oisives & muettes; en

un mot, tout ce qui n'a rien de piquant, ni de doux. A plus forte raiſon, les évènemens atroces & tragiques ne pourront y entrer: un Berger qui s'étrangle à la porte de ſa Bergère, n'eſt point un ſpectacle paſtoral; parce que dans la vie des Bergers on ne doit point connoître les dégrés des paſſions qui mènent à de tels emportemens.

Forme de la Poéſie paſtorale.

LA Poéſie paſtorale peut ſe préſenter non ſeulement ſous la forme du Récit; mais encore ſous toutes les formes qui ſont du reſſort de la poéſie. Ce ſont des hommes en ſociété qu'on y préſente avec leurs intérêts, & par conſéquent avec leurs paſſions; paſſions plus douces & plus innocentes que les nôtres, il eſt vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes, quand elles ſont entre les mains des Poètes. Les Bergers peuvent donc avoir des Poèmes épiques, comme l'Athis de Ségrais, des Comédies, comme les Bergeries de Racan, des Tragédies, des Opéras, des Elégies, des Eglogues, des Idylles, des Epigrammes, des Inſcriptions, des Allégories, des Chants funèbres, &c. & ils en ont effectivement.

Caractère des Bergers.

ON peut juger du caractère des Bergers par les lieux où on les place: les prés y ſont toujours verds: l'ombre y eſt toujours fraîche; l'air toujours pur: de même les acteurs

teurs & les actions dans la Bergerie doivent avoir la plus riante douceur. Cependant comme leur ciel se couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la scène, & renouveller par quelques rosées le vernis des prairies & des bois; on peut aussi mêler dans leurs caractères quelques passions tristes, ne fût-ce que pour relever le goût du bonheur, & assaisonner l'idée du repos.

Les Bergers doivent être délicats & naïfs: c'est-à-dire, que dans toutes leurs démarches & leurs discours, il ne doit y avoir rien de desagréable, de recherché, de trop subtil; & qu'en même tems ils doivent montrer du discernement, de l'addresse, de l'esprit même, pourvu qu'il soit naturel.

Ils doivent être contrastés dans leurs caractères, au moins en quelques endroits; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroitroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On sait que la bonté poétique consiste dans la ressemblance du portrait avec le modèle: ainsi, dans une tragédie, Neron peint avec toute sa cruauté a une bonté poétique.

La bonté morale est la conformité de la conduite avec ce qui est, ou qui est censé être, la règle & le modèle des bonnes mœurs. Les Bergers doivent avoir cette seconde sorte de bonté aussi bien que la prémière. Un scélérat, un fourbe insigne, un assassin feroit déplacé dans une Eglogue. Un Berger offensé doit s'en prendre à ses

yeux, ou bien aux rochers; ou bien faire comme Alcidor (*), se jetter dans la Seine, sans cependant s'y noyer tout-à-fait.

Quoique les caractères des Bergers aient tous à-peu-près le même fond; ils sont cependant susceptibles d'une grande variété. Du seul goût de la tranquilité & des plaisirs innocens, on peut faire naître toutes les passions. Qu'on leur donne la couleur & le dégré de la pastorale, alors la crainte, la tristesse, l'espérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalousie, la générosité, la pitié, tout cela fournira des fonds différens, lesquels pourront se diversifier encore selon les âges, les sexes, les lieux, les évènemens, &c.

Style de la Bergerie.

Apre's tout ce qu'on vient de dire sur la nature de la Poésie pastorale, & sur les caractères des Bergers, il est aisé d'imaginer quel doit être leur style.

Il doit être simple, c'est-à-dire, que les termes ordinaires y soient employés sans faste, sans apprêt, sans dessein apparent de plaire.

Il doit être doux. La douceur se sent mieux qu'elle ne peut s'expliquer; c'est un certain moëleux, mêlé de délicatesse & de simplicité, soit dans les pensées, soit dans les tours, soit dans les mots.

Il

(*) Bergeries de Racan.

Timarette s'en est allée:
L'ingrate méprisant mes soupirs & mes pleurs,
Laisse mon ame désolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours;
Mais je l'aimois plus que ma vie,
Et je la voyois tous les jours. *Segrais.*

IL doit être naïf: on a défini la naïveté en parlant de l'Apologue:

Si vous vouliez venir, ô miracle des belles,
Je vous enseignerois un nid de tourterelles.
Je veux vous le donner pour gage de ma foi,
Car on dit qu'elles sont fidèles comme moi.
Segrais.

Il est gracieux dans les descriptions:

Qu'en ses plus beaux habits, l'Aurore au teint vermeil
Annonce à l'univers le retour du soleil,
Et que devant son char ses légeres suivantes
Ouvrent de l'Orient les portes éclatantes:
Depuis que ma Bergere a quitté ces beaux lieux
Le Ciel n'a plus ni jour, ni clarté pour mes yeux.
Segrais.

LES Bergers ont des tours de phrase qui leur sont familiers: des comparaisons qu'ils emploient, sur-tout quand les expressions propres leur manquent:

Comme en hauteur ce saule excède les fougeres
Aramynte en beauté surpasse nos Bergeres. *Segrais.*

Des symmétries:

Il m'appelloit sa sœur, je l'appellois mon frere,
Nous mangions même pain, au logis de mon pere:
Cependant qu'il y fut, nous vécumes ainsi,
Tout ce que je voulois, il le vouloit aussi. *Segrais.*

Des répétitions fréquentes:

Pan a soin des brebis, Pan a soin des Pasteurs,
Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs. *Segr.*

DANS les autres genres, la répétition est ordinairement employée pour rendre le style plus vif; ici il semble que ce soit par paresse; & parce qu'on ne veut point se donner la peine de chercher plus loin.

ILS emploient volontiers les signes naturels plutôt que les mots consacrés. Pour dire il est midi, ils disent: *Le troupeau est à l'ombre des bois.* Il est tard: *L'ombre des montagnes s'allonge dans les vallées.*

ILS ont des descriptions détaillées, quelquefois d'une coupe, d'une corbeille; des circonstances menues, qui tiennent quelquefois au sentiment. Telle est celle qui se rappelle une Bergère de Racan:

Il me passoit d'un an, & de ses petits bras
Cueilloit déjà des fruits dans les branches d'embas.

Quelquefois aussi elles ne font que peindre l'extrême oisiveté des Bergers; & ce n'est que par-là qu'on peut justifier la description que fait Théocrite d'une coupe ciselée, où il y a différentes figures.

EN général, on doit éviter dans le style pastoral tout ce qui sentiroit l'étude & l'application, tout ce qui supposeroit quelque long & pénible voyage; en un mot tout ce qui pourroit donner l'idée de peine & de travail. Mais comme ce sont des gens d'es-

prit qui inspirent les Bergers poétiques, il est bien difficile qu'ils s'oublient toujours assez eux-mêmes pour ne point se montrer du tout.

CE n'est pas pourtant que l'Eglogue ne puisse s'élever quelquefois. Théocrite, Virgile, Segrais, ont traité des choses très-élevées. On peut le faire aussi bien qu'eux, & leur exemple répond aux plus fortes objections. Il semble néanmoins que la nature de l'Eglogue est limitée par elle-même. On pourra, si l'on veut, supposer dans les Bergers différens dégrés de connoissance & d'esprit, qui donneront à l'Eglogue différens tons. Mais si on leur donne une imagination aussi hardie & aussi riche qu'à ceux qui ont vécu dans les villes, on les appellera comme on le voudra; pour nous, nous n'y voyons plus de Bergers.

NOUS avons dit une imagination hardie: les Bergers peuvent imaginer les plus grandes choses; mais il faut que ce soit toujours avec une sorte de timidité, & qu'ils en parlent avec un étonnement & un embarras qui fasse sentir leur simplicité au milieu d'un récit pompeux. „Ah, Melibée! cette ville qu'on „ appelle Rome, je la croyois semblable à „ celle où nous portons quelquefois nos „ agneaux! Elle porte sa tête autant au- „ dessus des autres villes, que les cyprès „ sont au-dessus de l'osier *." Ou, si on veut

* Urbem quam dicunt Romam, Melibœe, putavi, Stultus ego! huic nostræ similem, quo sæpe solemus Pasto-

ils intéresserent à leurs sentimens les fleuves, les prairies, les montagnes, les bois, tout ce qui les environnoit. Bientôt, après avoir chanté la reconnoissance, ils célébrèrent la tranquillité, & le bonheur de leur état; & c'est précisément la matière de la Poésie pastorale, l'homme heureux: il ne fallut qu'un pas pour y arriver.

Il y avoit donc eu avant Théocrite des chansons pastorales, des descriptions, des récits mis en vers, des combats poétiques; qui, sans doute avoient été célèbres dans leur tems. Mais comme il survint d'autres ouvrages plus parfaits, on oublia ceux qui avoient précedé, & on prit les chefs-d'œuvres nouveaux pour une époque, au-delà de laquelle il ne falloit pas se donner la peine de remonter. C'est ainsi qu'Homère fut censé le père de l'Epopée, Eschyle de la Tragédie, Esope de l'Apologue, Pindare de la Poésie lyrique, & Théocrite de la Poésie pastorale. D'ailleurs on s'est plu à voir naître celle-ci sur les bords de l'Anapus, dans les vallées d'Elore, où se jouent les zéphirs, où la scène est toujours verdoyante, & l'air rafraîchi par le voisinage de la mer. Quel berceau plus digne de la Muse pastorale, dont le caractère est si doux!

III.

III.

Caractères des principaux Auteurs dans le genre pastoral.

THÉOCRITE.

THÉOCRITE nâquit à Syracuse, & vivoit environ deux-cens soixante-dix ans avant Jésus-Christ. Il a peint dans ses Idylles, la nature naïve & gracieuse. On pourroit regarder ses ouvrages comme la bibliothèque des Bergers, s'il leur étoit permis d'en avoir une. On y trouve recueillis une infinité de traits dont on peut former les plus beaux caractères de la Bergerie. Il est vrai qu'il y en a aussi quelques-uns qui auroient pu être plus délicats; qu'il y en a d'autres dont la simplicité nous paroit trop peu assaisonnée; mais dans la plupart il y a une douceur, une mollesse à laquelle aucun de ses successeurs n'a pu atteindre. Ils ont été réduits à le copier presque littéralement, n'aïant pas assez de génie pour l'imiter. On pourroit comparer ses tableaux à ces fruits d'une maturité exquise, servis avec toute la fraîcheur du matin, & ce léger coloris que semble y laisser la rosée. La versification de ce Poète est admirable, pleine de feu, d'images, & sur-tout d'une mélodie qui lui donne une supériorité incontestable sur tous les autres.

CEUX qui ne peuvent en jug[illegible] l'original, pourront du moins s'en [illegible]



idée imparfaite par quelques morceaux que nous allons traduire.

Le Poète entreprend dans l'Idylle II. de montrer à son ami, qu'il n'est pas d'autres remèdes contre les passions que l'étude & le travail, & il lui cite l'exemple du Cyclope Polyphème.

„ Ce fut ainsi que le Cyclope qui vécut „ parmi nous, l'antique Polyphème, adou„ cit la rigueur de son sort, dans le tems „ qu'il aimoit la Nymphe Galatée, & que „ le poil follet commençoit seulement à „ fleurir sur son menton. Son amour n'é„ toit pas, comme on dit, des fleurs & des „ roses; il oublioit tout le reste. Souvent „ ses brebis revinrent d'elles-mêmes au ber„ cail. Assis sur la cîme d'un rocher, & „ regardant la mer, tous les jours, dès l'au„ rore, il chantoit ses ennuis.

„ O! charmante Galatée, pourquoi re„ jettez-vous un cœur qui vous aime? Vous „ êtes plus blanche que le lait, plus tendre „ qu'un agneau, plus légère qu'une genisse „ qui bondit; mais plus âpre que le raisin „ verd. Vous venez ici quand le doux som„ meil m'a fermé les yeux; & quand il „ m'abandonne, vous fuyez comme la ti„ mide brebis, à la vuë d'un loup cruel. „ Je commençai de vous aimer, lorsque „ vous vîntes avec ma mère, cueillir des „ feuilles d'hyacinthe sur la montagne. C'é„ toit moi qui vous conduisois; & depuis „ ce tems-là, je n'ai pu cesser de vous ai-

„ mer;

„ mer; je vous aime encore. Mais vous
„ n'en êtes point touchée. Je sais pour-
„ quoi vous me fuyez, je le sais: c'est par-
„ ce que j'ai un sourcil hérissé qui me cou-
„ vre tout le front, & qui descend jusqu'à
„ mes oreilles; c'est parce que je n'ai qu'un
„ œil, & qu'un nez large me tombe sur les
„ lèvres. Mais aussi, tel que je suis, je
„ fais paître un troupeau de mille brebis,
„ dont je bois le lait délicieux. Dans l'Été,
„ en Automne, dans la plus rigoureuse sai-
„ son, j'ai toujours des fromages frais: mes
„ éclisses sont toujours pleines. Il n'est
„ point de Cyclope qui joue mieux que
„ moi du chalumeau. Souvent je chante
„ vos attraits & mes peines, jusqu'au mi-
„ lieu de la nuit. Je vous nourris onze
„ chèvres, qui feront toutes des petits; &
„ quatre petits ours. Venez me voir, vous
„ les aurez tous. Quittez les flots, Gala-
„ tée, laissez-les se briser contre le rivage.
„ Ma grotte est ombragée de lauriers, &
„ de haut cyprès; elle est tapissée de lierre
„ & de pampres mêlés de raisins. Une
„ fontaine formée par les neiges fondues
„ des forêts d'Ætna, y apporte une eau
„ digne d'abreuver les immortels. Peut-on
„ préférer la mer & les flots à des lieux si
„ riants? Si je vous parois trop hérissé, j'ai
„ du bois & du feu qui vit sous la cendre.
„ Je souffrirai tout. Vous brulerez mon
„ œil, si vous le voulez, mon œil unique,
„ ce que j'ai au monde de plus précieux.

„ Que

„ Que ne puis-je vous suivre dans les
„ eaux! J'irois vous offrir, tantôt des lis,
„ tantôt des pavots vermeils. Sortez des
„ ondes, Galatée, sortez; & quand vous
„ serez sortie, oubliez, comme je le fais
„ ici, de retourner dans votre demeure.
„ Venez, nous ferons paître ensemble les
„ troupeaux, vous tirerez le lait des bre-
„ bis, vous presserez le fromage...... Cy-
„ clope, malheureux Cyclope, qu'est de-
„ venu ton esprit? Tu ferois beaucoup
„ mieux de tresser l'osier, & de cueillir des
„ feuillages pour tes agneaux. Jouïs de ce
„ que tu as sans désirer ce que tu ne peux
„ avoir.

„ C'est ainsi que Polyphème s'entrete-
„ noit dans ses déplaisirs, en chantant des
„ airs: il vivoit plus heureux que s'il eût
„ eu des trésors à distribuër."

CETTE pièce examinée avec quelque attention suffit, pour faire reconnoitre l'art & le génie du Poète.

Souvent ses brebis revinrent d'elles-mêmes. Ce trait est fort & doux en même tems. Il fait voir que le Berger étoit absorbé dans sa tristesse.

Assis sur la cime d'un rocher, & regardant la mer, il chantoit. Cette image fixe l'imagination, & fait voir le Berger. Il regardoit la mer, parce que c'étoit dans la mer qu'habitoit la Nymphe Galatée. Ce qui rend cette circonstance délicate.

Vous êtes plus blanche, &c. Ce tour est en-

entièrement pastoral. Les comparaisons sont plus commodes pour ceux qui ont peu d'idées. Nous nous en servons nous-mêmes tous les jours, quand nous n'avons pas d'idées assez nettes des choses, ou que nous parlons à des gens qui ont peine à nous comprendre.

C'étoit moi qui vous conduisois. Cette circonstance est précieuse pour le Berger, il se l'étoit rappellée déjà mille fois, il se la rappelle encore.

Vous me fuyez, parce que j'ai un sourcil hérissé, &c. Polyphème n'étoit pas beau à peindre. Cependant il a la simplicité de faire lui-même son portrait, & de le faire ressemblant. Mais aussi avec cette franchise, il avoit droit de vanter de même ses richesses champêtres, & ses talens lyriques. Il n'y a point de berger qui chante mieux que lui, & il chante souvent la beauté de celle qu'il aime, jusqu'au milieu de la nuit.

Je vous nourris quatre petits ours. Ce seul trait fait un tableau de mœurs, qui figure fort bien avec le portrait qu'il a fait de sa personne.

Ma grotte est ombragée, &c. Toute cette description est très-agréable. Mais ce qu'il faut remarquer sur-tout, c'est qu'elle est amenée par un sentiment, & qu'elle sert au dessein du Berger, qui veut déterminer sa Nymphe à quitter les flots.

Sortez des ondes, Galatée, & quand vous serez sortie, oublìez, comme moi ici, &c.

tourner dans votre demeure. Quelle douceur, quelle délicatesse! Quelle énergie dans le mot, *oubliez, comme moi ici*; il donne l'exemple à Galatée, il a tout oublié pour elle.

Cyclope, malheureux Cyclope, &c. Polyphème rentre en lui-même; il retrouve sa raison au milieu de ses plaintes, & prend une résolution sage, dont il est tout à la fois redévable au bon sens, au dépit, à la fierté. Ce n'est pas trop de ces trois motifs pour ramener les hommes.

On sait que les Bergers dans leur profonde oisiveté se faisoient des défis réciproquement, qui produisoient des combats.

Voici deux athlètes que Théocrite met sur la scène.

„ Menalque faisant paître ses brebis, rencontra sur les montagnes l'aimable „ Daphnis, qui y faisoit aussi paître son „ troupeau: ils étoient tous deux blonds, „ tous deux jeunes: ils savoient tous deux „ jouer du chalumeau, tous deux chanter. Menalque ayant vu Daphnis le prémier, lui proposa d'entrer en lice avec lui; le défi accepté, les gages déposés, ils commencent.

Men. „ Bois épais, & vous fleuves, enfans „ des Dieux, si jamais Menalque eut le bon„ heur de vous plaire par les doux sons de sa „ flûte, prêtez-vous à mes brebis qui paissent; & si Daphnis conduit ici ses génisses, qu'il reçoive de vous la même faveur.

Daph.

Daph. „ Claires fontaines, & vous, herbes tendres, s'il est vrai que le chant de Daphnis égale celui des rossignols, engraissez mon troupeau; & si celui de Menalque vient dans ces lieux, qu'il puisse jouir aussi de tous vos biens.

Men. „ Le Printems rit, les pâturages abondent, les chèvres sont remplies de lait, tous les troupeaux sont gras dans tous les lieux où passe ma Bergère; & aussitôt qu'elle se retire, les pâturages languissent, & le Berger aussi.

Daph. „ Les brebis & les chèvres donnent des jumeaux, les abeilles remplissent leurs rayons, les chênes portent plus haut leurs têtes, quand Milon porte ses pas en quelque lieu; mais quand il disparoît, il afflige également, & le troupeau & le pasteur.

Men. „ O toi, qui es le chef de mon troupeau, & vous, forêts immenses, où Milon s'égare, tendres chevreaux, qui venez boire cette onde, dites-lui que Protée fut un Dieu, & qu'il garda les troupeaux.

Daph. „ Je ne souhaite point de posséder le Royaume de Pelops, ni d'avoir des talens d'or, ni de devancer les vents à la course. J'aime mieux chanter avec vous au pié de ce rocher, & voir d'un côté nos troupeaux qui paissent ensemble, & de l'autre la mer de Sicile.....

Men.

MEN. „ Epargne mes chevreaux, loup „ cruël, épargne les brebis qui doivent me „ donner des agneaux; ne viens pas me „ nuire, parce que je suis un petit Berger, „ & que mon troupeau est grand. Et toi, „ Lampure, mon chien, tu dors profondé- „ ment: doit-on dormir ainsi avec un si „ jeune Berger?

DAPH. „ Hier je faisois passer mon trou- „ peau auprès de la grotte d'une jeune ber- „ gère; elle me regarda, & dit deux fois „ que j'étois beau. Je baissai les yeux, & „ continuai ma route.

TELLES furent les chansons des Bergers. Alors le chevrier qu'on avoit choisi pour juge, prononça ainsi:

„ Que votre voix est charmante, Da- „ phnis! il est aussi doux de vous entendre „ que de succer le miel. Prenez les chalu- „ meaux: je vous déclare vainqueur. Le „ jeune Berger tressaillant de joie, dansoit, „ battoit des mains: on eût dit un tendre „ chèvreau qui bondit autour de sa mère."

L'IDYLLE des Pêcheurs présente l'image de la pauvreté jointe à l'innocence & à la simplicité des mœurs. Elle est d'un goût bien différent de celles de M. de Fontenelle, qui aussi n'en fait pas grand cas. „ Deux „ Pêcheurs, dit-il, qui ont mal soupé, „ sont couchés ensemble dans une méchan- „ te petite chaumière, qui est au bord de „ la mer. L'un réveille l'autre pour lui di- „ re qu'il vient de rêver qu'il prenoit un

„ pois-

„ poiſſon d'or; & ſon compagnon lui ré„ pond qu'il ne laiſſeroit pas de mourir de „ faim avec une ſi belle pêche. Etoit-ce „ la peine de faire une Idylle?" On peut répondre à M. de Fontenelle, que rien n'eſt ſi aiſé que de ravaler, que de ridiculiſer même, ſi l'on veut, les plus beaux ouvrages, par des analyſes peu fidèles. Qu'eſt-ce que l'Iliade? Deux petits Rois, chacun d'une méchante petite ville, ſe querellent pour une fille; l'un d'eux ſe mutine & s'en va pleurer dans ſon quartier; cependant l'autre eſt obligé de revenir le prier. Etoit-ce la peine de faire une Iliade? Ou, ſi on veut, prendre un exemple de M. de Fontenelle même: tout un village danſe excepté un païſan, parce qu'il y a une païſanne qui ne s'y trouve pas. Etoit-ce la peine de faire une lamentation de cent vers? Il y a bien de la différence entre le cannevas & la broderie, entre le deſſein crayonné & le tableau. Et c'eſt vouloir donner le change que d'offrir l'un pour l'autre. Rien ne prouve ſi bien le mérite de Théocrite, que d'avoir ſu faire éclorre des fleurs, d'un fonds qui a paru ſi ſec & ſi ſtérile à un des plus beaux eſprits de nos jours. Voici l'ouvrage: on pourra en juger.

Les Pêcheurs. Idyl. 9.

„ C'eſt la pauvreté ſeule, mon cher „ Diophante, qui excite l'induſtrie. C'eſt „ elle qui apprend aux hommes à ſoutenir

„ lès durs travaux. Les ſoucis inquiets ne „ laiſſent aucun repos à l'artiſan laborieux ; „ à peine le ſommeil s'épanche ſur ſes yeux, „ qu'ils ſe hâtent de le troubler.

„ Deux Pêcheurs étoient couchés ſur un „ lit de jonc dans leur cabane, leur tête „ appuyée contre un abri de feuillages. „ Autour d'eux étoient les inſtrumens de „ leur profeſſion, des corbeilles, des ro- „ ſeaux, des hameçons, des naſſes, des „ lignes de crin, des ſeines, des labyrin- „ thes d'oſier, des lacets, & une vieille „ barque poſée ſur des rouleaux. Sous leur „ tête un bout de natte, des habits, des „ bonnets : c'étoit tout leur bien, & le „ fruit de tous leurs travaux. Ils n'avoient „ pas un ſeul vaſe d'airain, pas même un „ petit chien. La pauvreté étoit leur ſeule „ compagne. Nul voiſin que la mer, qui „ amenoit doucement ſes flots juſqu'aux „ piés de leur cabane.

„ Le char de la lune n'étoit pas encore „ au milieu de ſa carrière, quand l'amour „ du travail éveilloit ces hommes ſimples. „ Un jour comme ils ſe frottoient les yeux „ en s'éveillant, ils eurent cet entretien :

„ *A.* Je crois qu'on ſe trompe, cher „ compagnon, quand on dit que les nuits „ ſont plus courtes en Eté, lorſque Jupi- „ ter nous donne des jours plus longs. J'ai „ eu une infinité de ſonges, & l'aurore ne „ paroit pas encore. Me ſerois-je trom- „ pé ? Qu'eſt-ce que cela ſignifie ? Les

„ nuits

„ nuits deviennent plus longues assuré-
„ ment.

„ B. Quoi! Asphalion, vous vous plai-
„ gnez de l'Eté, de cette belle saison? La
„ marche du tems n'est point dérangée. Di-
„ tes plutôt que l'inquiétude vous a empê-
„ ché de dormir, & que c'est ce qui vous
„ a rendu la nuit longue.

„ *A.* Avez-vous appris à expliquer les
„ songes? J'en ai eu d'excellens, dont je
„ veux que vous aïez votre part, puisque
„ nous partageons aussi nos poissons. Per-
„ sonne n'a plus d'esprit que vous; & pour
„ bien expliquer les songes, il faut en avoir
„ beaucoup. D'ailleurs nous avons le loi-
„ sir; car que peut-on faire, couché sur des
„ feuillages, au bord de la mer, quand on
„ ne dort point?

„ B. Parlez, je le veux bien, racontez
„ à votre ami ce que vous avez vu.

„ *A.* Après nos travaux & le léger repas
„ que vous savez que nous prîmes hier le
„ soir, je me suis endormi. Et aussitôt j'ai
„ rêvé que j'étois assis sur le bord de la
„ mer, où je guettois les poissons. Je se-
„ coüois légèrement au-dessus de l'eau
„ l'appas trompeur. Il s'en présente un qui
„ mord à l'hameçon. Les animaux rêvent
„ de ce qu'ils aiment; & moi je rêve de
„ poissons. Il est pris. Je voyois couler
„ son sang; ma perche se courboit sous
„ l'effort. J'avance la main, fort embarrassé
„ de la manière de saisir une proie si con-

„ ſidérable, attachée à un fer ſi mince. Je
„ craignois auſſi d'être bleſſé. Va, diſois-
„ je, ſi tu me bleſſes, tu ſeras bleſſé à ton
„ tour. Je le tire enfin heureuſement. C'é-
„ toit un poiſſon d'or, d'or maſſif! J'eus
„ peur alors que ce ne fût quelque favori
„ de Neptune, ou peut-être le tréſor
„ d'Amphitrite. Je le détache doucement
„ pour ne point laiſſer d'or au fer. Le
„ voyant étendu ſur le rivage, j'ai juré que
„ je ne mettrois plus jamais le pié ſur la
„ mer, que je reſterois toujours ſur la ter-
„ re, où je vivrois comme un Roi, avec
„ ce tréſor; c'eſt là que je me ſuis éveillé.
„ Faites bien attention, cher ami, au ſer-
„ ment que j'ai fait; j'en ſuis bien effrayé.
„ B. N'aïez nulle inquiétude, votre ſer-
„ ment n'eſt point plus réel que votre poiſ-
„ ſon d'or, que vous n'avez ni vu ni pris.
„ Ces ſonges ne ſont que des menſonges.
„ Maintenant, que vous ne dormez pas,
„ & que vous êtes bien éveillé, allez voir
„ dans ce même lieu. Avec votre beau
„ ſonge d'or, il vous faudra, ſi vous ne
„ voulez point mourir de faim, retourner
„ à nos poiſſons ordinaires.

On a vanté cette Idylle comme on vante un païſage champêtre. Tous les tableaux que les curieux admirent ne ſont point des Alexandres, ni des Achilles. Dans les images, ce n'eſt point toujours l'objet qui touche, c'eſt quelquefois l'art heureuſement exécuté. D'ailleurs le tableau des Pêcheurs eſt agréa-

agréable par sa naïveté, par sa simplicité, par l'innocence qui est répanduë dans toutes les parties, & par l'importance de la maxime qui en fait l'ame. Quoi de plus décent que la peinture de la pauvreté de ces deux hommes! pauvreté qu'ils aimoient, dans laquelle ils renfermoient tous leurs désirs. La simplicité de celui qui rêve, ou plutôt son enfance est peinte dans ses raisonnemens, dans sa manière de réciter, sur-tout dans les scrupules que lui cause un serment qu'il a fait en rêvant. Son compagnon l'instruit avec douceur, & le rassure avec bonté.

Ceux qui veulent par-tout de petites amourettes, des sentimens quintessenciés, des douceurs métaphysiques, ne trouveront point dans cette pièce ce sel dont ils veulent être picottés à tout moment. Mais qu'ils jettent les yeux sur la littérature de tous les beaux siècles, qu'ils comptent tous les grands hommes, qui sont, & qui ont toujours été reconnus tels dans les arts; ils verront combien leur goût, prétendu exquis, leur fait de tort à eux-mêmes, combien il les appauvrit; & s'ils ne sentent point leur perte, ils méritent bien d'aller se dédommager avec les Senèques, les Plines, & leurs ingénieux descendans.

Moschus et Bion.

Moschus & Bion vinrent quelque tems après Théocrite. Le prémier fut célèbre en Sicile, & l'autre à Smyrne en Iö-

nie. Si on en juge par le petit nombre de pièces qui nous reſtent de lui; il ajouta à l'Eglogue un certain art qu'elle n'avoit point. On y vit plus de fineſſe, plus de choix, moins de négligence. Mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui eſt pourtant l'ame des Bergeries. Ses bois ſont des boſquets plutôt que des bois, & ſes fontaines ſont preſque des jets d'eaux. Il ſemble même que ce ſoit, ſinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre eſpèce dans le même genre. On y voit peu de Bergers, ce ſont des allégories ingénieuſes, des récits ornés, des éloges travaillés, & qui paroiſſent l'avoir été.

RIEN n'eſt plus brillant que ſon Idylle ſur l'Enlèvement d'Europe: en voici quelques morceaux.

„ Dès que cette Princeſſe fut arrivée a-
„ vec ſes compagnes dans les prairies émail-
„ lées, elles ſe mirent à cueillir ſelon leur
„ goût, l'une le narciſſe odoriférant, l'au-
„ tre l'hyacinthe, celle-ci la violette, une
„ autre le ſerpolet : elles moiſſonnoient
„ toutes les richeſſes du Printems. D'au-
„ tres à l'envi cueilloient le ſouci doré;
„ mais la Princeſſe cueilloit de ſes mains les
„ roſes vermeilles. Elle brilloit au milieu
„ de ſes compagnes, comme Vénus au mi-
„ lieu des graces.

JUPITER métamorphoſé en taureau, ſe préſente à ſes yeux, ſe couche à ſes piés, &

& retournant la tête pour la regarder, lui montroit en même tems son large dos.... „ O, venez mes chères compa-
„ gnes, s'écria Europe, essayons, par amu-
„ sement, de nous asseoir sur le dos de cet
„ animal qui semble si doux: nous pouvons
„ y être toutes assises. comme sur un na-
„ vire.... elle s'assied en riant. Les autres
„ alloient l'imiter. Mais le taureau se leve
„ brusquement, emporte la Princesse, court
„ vers la mer. Europe tend les bras à ses
„ compagnes: elle les appelle; en vain el-
„ les s'efforcent de l'atteindre. Le taureau
„ se jette au milieu des flots: il s'avance:
„ on diroit un Dauphin. Alors sortent des
„ ondes les Nereïdes assises sur le dos des
„ monstres marins, pour lui servir de cor-
„ tége. Le rédoutable Neptune applanit le
„ liquide Empire, & devient le guide de
„ son frère. Les Tritons habitans de la
„ mer profonde, s'assemblent autour d'eux,
„ & avec leurs larges conques, ils célèbrent
„ l'hyménée. La Princesse toujours assise
„ sur le divin taureau, se tenoit d'une main
„ à l'une de ses cornes, & de l'autre main
„ elle abaissoit sa robe de pourpre, jusqu'à
„ en mouiller les bords dans l'onde agitée.
„ Son voile gonflé par les vents ressembloit
„ à une voile de navire, & paroissoit la
„ soulever, &c."

Bion a été encore plus loin que Moschus. Il fait une troisième espèce d'Idylle plus parée encore que celle de ce Poëte. On

y ſent par-tout le ſoin de plaire, quelquefois même il y eſt avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui eſt ſi beau & ſi touchant, a quelques antithèſes qui ne ſont que des jeux d'eſprit.

Tombeau d'Adonis.

ADONIS étoit fils de Cyniras, Roi de Chypre, & de Miſpha ſa fille. Il étoit ſi beau que Vénus voulut l'épouſer. Un jour qu'il chaſſoit ſur les montagnes dans les bois, il fut bleſſé par un ſanglier, & mourut de cette bleſſure. On inſtitua en ſon honneur des jeux funèbres qui ſe répandirent dans toute l'Aſie, dans l'Egypte, & qui furent enſuite apportés dans la Grèce. Le Prophète Ezéchiel, chap. VIII. ℣. 14. fait mention des femmes aſſiſes qui pleuroient Adonis. On trouve dans Lucien la deſcription de ces fêtes. „ On ſe lamente, „ dit cet Auteur, on ſe frappe, on fait un „ grand deuil, après quoi, on célèbre les „ funérailles d'Adonis." Selon Théocrite, Adonis étoit repréſenté dans cette pompe ſur une eſpèce de lit de parade, environné d'amours volans, & de figures tirées de la fable; & on le pleuroit, comme ſi c'eût été le jour même de ſa mort.

L'OUVRAGE que nous allons examiner a été compoſé apparemment pour être chanté dans cette eſpèce de fête funèbre. Et comme nous avons dit que dans le genre paſtoral, il peut entrer des ouvrages de tou-

tes

tes eſpèces, pourvu qu'ils aient le ton de la Bergerie, celui-ci peut être regardé comme une Elégie paſtorale.

„ Pleurons Adonis: le bel Adonis n'eſt „ plus. Il n'eſt plus le bel Adonis! tous les „ Amours le pleurent. Déeſſe de Cythè- „ re, il n'eſt plus tems de prendre un doux „ repos. Levez-vous infortunée: prenez „ vos habits de deuil. Frappez-vous le ſein, „ & dites à tout l'Univers: Adonis n'eſt „ plus. *Pleurons Adonis, tous les Amours* „ *le pleurent.*

„ Frappé d'une dent meurtrière, il eſt „ étendu ſur la montagne. Il pouſſe à pei- „ ne un dernier ſoupir. Son ſang noir cou- „ le ſur une chair plus blanche que la nei- „ ge; ſes yeux s'enfoncent & s'éteignent: „ les roſes de ſes lèvres ſont flétries, il ne „ vit plus.

„ Ses chiens fidèles ſont venus à côté de „ lui pouſſer des hurlemens. Les Nymphes „ des montagnes verſent des larmes. Vénus „ ne ſe connoit plus; échevelée, les piés „ nuds, elle ſe perd dans les bois, les ron- „ ces font jaillir ſon ſang, le ſang d'une „ Déeſſe. Elle ſe perd dans les vallées, où „ elle appelle à grand cri ſon cher époux. „ Tout retentit de ſes gémiſſemens.

„ Cependant le ſang qui s'élance de la „ bleſſure d'Adonis a réjailli juſques ſur ſa „ poitrine, & cette peau blanche comme „ le lait a pris la couleur de la pourpre.

„ Hélas! hélas! Vénus, s'écrient les A-

„ mours, Vénus a perdu ſon époux, & „ en le perdant, elle a perdu ſa beauté. „ Quand Adonis reſpiroit, rien n'étoit ſi „ éclatant que cette beauté ; elle a diſparu „ avec Adonis. Les montagnes, les chê- „ nes antiques répètent ſes plaintes doulou- „ reuſes. Les fleuves, les fontaines y ré- „ pondent; les fleurs ont perdu leurs cou- „ leurs naturelles. Vénus ſur toutes les col- „ lines, & dans toute la ville, s'écrie: „ Vénus! ah Vénus! le bel Adonis n'eſt „ plus. L'Echo a répété ces dernières pa- „ roles. Qui pourroit retenir ſes larmes?

„ Quand elle vit la bleſſure de ſon é- „ poux, quand elle vit ſon ſang qui jail- „ liſſoit, elle étendit les bras & s'écria: „ Arrêtez un inſtant, Adonis, arrêtez, „ malheureux Adonis..... Réveillez-vous „ pour un inſtant...... Tandis que vous „ reſpirez encore, je veux recueillir votre „ dernier ſoupir, & conſerver ce dernier „ gage, pour me tenir lieu d'Adonis; puiſ- „ qu'hélas! vous me fuyez: vous me fuyez, „ infortuné! vous deſcendez ſur les bords „ de l'Acheron, chez l'impitoyable Roi des „ morts; & moi, malheureuſe que je ſuis, „ je vis, je ſuis Déeſſe; je ne puis vous „ ſuivre. Reine des enfers, récévez mon „ époux, puiſque vous êtes plus puiſſante „ que moi, & que tout ce qui eſt beau dans „ l'Univers doit paſſer dans votre Empire. „ Que ma douleur eſt cruelle! j'ai perdu „ mon cher Adonis. Déeſſe terrible, c'eſt

„ vous

„ vous qui me l'avez ravi. Vous mourez, „ époux trop chéri. Hélas, mon bonheur „ s'eſt envolé comme un ſonge.

„ Vénus eſt abandonnée, les Amours lui „ ſont devenus inutiles dans ſon temple. „ Elle ne ſe parera plus de ſa ceinture..... „ Mais auſſi pourquoi aller ainſi affronter „ les dangers? Avec tant de charmes, de„ viez-vous avoir cette fureur, d'attaquer „ des bêtes ſauvages?

„ Ainſi gémiſſoit Vénus, & les Amours „ avec elle.

„ Vénus a verſé autant de larmes qu'A„ donis a verſé de ſang; & chaque goute „ tombant ſur la terre s'eſt changée, le „ ſang en roſes, les larmes en anémones. „ *Pleurons Adônis, le bel Adonis n'eſt plus.*

„ Ne pleurez plus votre époux dans les „ forêts, triſte Vénus. On lui a dreſſé un „ lit funèbre, où il eſt couché. Tout „ mort qu'il eſt, il eſt encore plein de „ charmes; il paroit ſommeiller. Etendez„ le ſur ces tiſſus précieux, où il goûtoit „ les douceurs du repos. Couvrez-le de „ guirlandes & de fleurs; mais, hélas! de„ puis qu'il ne reſpire plus, toutes les fleurs „ ſont flétries. Prodiguez le baume & les „ parfums les plus exquis. Que vous ſer„ viroient-ils deſormais, après avoir perdu „ votre époux?

„ On voit le bel Adonis étendu ſur la „ pourpre. On entend les ſanglots des A„ mours qui pleurent autour de lui. Ils ont

„ coupé leurs cheveux pour en semer son
„ corps. L'un foule aux piés ses flêches,
„ l'autre son arc, un autre brise son car-
„ quois. Celui-ci délie la chaussure d'Ado-
„ nis: celui-là apporte de l'eau dans un
„ bassin doré: un autre lave sa plaie; un
„ autre du vent de ses aîles lui rafraîchit
„ le visage; & tous, ils déplorent le mal-
„ heur de leur mère.

„ Hyménée est venu éteindre son flam-
„ beau, à la porte du temple, & rompre
„ la couronne nuptiale. Il n'y a plus d'hy-
„ men; on ne chante plus, *Hymen!* mais
„ on entend des cris entrecoupés: *Hélas!*
„ *Adonis! Adonis!* Hélas malheureux! ô
„ hyménée! Les Graces poussent des cris
„ plus perçants que ceux de Vénus même:
„ elles s'écrient en disant, le bel Adonis
„ n'est plus. Les Parques même voudroient
„ le rappeller à la vie; Adonis est prêt de
„ leur obéir; mais la dure Proserpine le re-
„ tient dans ses chaînes. Mettez fin à vos
„ larmes, Cytherée: Abstenez-vous au-
„ jourd'hui des festins: mais songez que
„ tous les ans vous devez reprendre vos
„ pleurs."

Il est inutile d'avertir le lecteur que rien n'est si tendre & si douloureux que toute cette Idylle. Il l'a senti, s'il s'est prêté à l'impression des objets.

Le Poète se place dans le tems même de la mort d'Adonis, il peint d'après la renommée, & d'après l'idée du vraisemblable, la dé-

désolation d'une épouse qui aimoit éperdument son époux. Il forme une suite de tableaux, qui sont en même tems très-touchans & très-ingénieux. Nous allons les compter. Il en est qui sont renfermés dans une seule expression: nous ne nous arrêterons qu'aux principaux.

LE prémier tableau représente Adonis étendu sur la montagne: on y voit son sang de pourpre, qui coule sur sa peau blanche comme les lis, les roses de ses lèvres sont flétries.

DANS le second, Vénus les cheveux épars, en habit de deuil court, les piés nuds, au milieu des ronces, qui font jaillir son sang. Elle s'écrie dans les vallées profondes & appelle son époux par son nom. Ces deux tableaux sont tristes, & cependant gracieux.

DANS le troisième, les montagnes, les chênes antiques, les fleuves, les fontaines, les fleurs, pleurent avec Vénus. Cette fiction anime toute la nature, pour la rendre sensible à la douleur de la Déesse.

LE quatrième offre les gémissemens de Vénus, qui veut rappeller Adonis à la vie, seulement pour recueillir son dernier soupir.

DANS le cinquième, Adonis est représenté sur un lit de parade, couvert de fleurs, & les petits Amours tondus en signe de douleur, l'environnent avec des attitudes différentes.

ENFIN l'Hyménée, les Graces, les Parques mêmes viennent joindre leurs larmes à celles de Vénus.

TOUS ces tableaux sont fondus dans le sentiment de tristesse, qui est l'ame du poëme. Ils s'amènent les uns les autres; se lient imperceptiblement, & semblent n'arriver que pour flatter l'imagination déjà attristée, & pour nourrir une douleur qu'on seroit fâché de ne point sentir.

IL y a dans le texte un vers de refrein, que nous avons omis plus d'une fois dans la traduction. *Pleurons Adonis, les Amours le pleurent.* Ce vers est toujours suffisamment préparé, par ce qui précède. Et Bion ne mérite pas le reproche qu'on a fait à Théocrite en pareil cas, peut-être avec raison.

Arrêtez un moment, &c. Tout ce morceau paroit être de la plus parfaite beauté. Tout y est vif, tendre, tout y exprime la désolation.

Et moi, malheureuse que je suis .... Cette pensée est belle, ou plutôt ce n'est pas une pensée, c'est un sentiment qui exprime l'excès de l'amour de Vénus pour son époux. Elle sacrifieroit sa divinité pour le suivre jusques chez les morts.

Reine des enfers, &c. Qu'on imagine le ton de voix avec lequel Vénus désespérée faisoit cette apostrophe. Il y a une tendresse mêlée de sublime.

Aussi pourquoi affronter les dangers .... La douleur se change en reproches tendres.

Avec

Avec tant de charmes deviez-vous avoir la fureur d'attaquer les bêtes sauvages? Cela est très-beau, il y a ici une antithèse douce, & qui n'est presque point sensible.

Vénus a versé autant de larmes qu'Adonis de goutes de sang. Ce calcul paroit-il assez noble? Il y a peu de grandeur à compter les larmès & les goutes de sang. Il semble que ce soit de l'esprit tout pur. Et il n'en falloit point dans une pièce toute consacrée à la douleur.

Couvrez-le de fleurs, mais depuis qu'Adonis n'est plus, elles sont toutes flétries. Si on disoit que cela est trop joli, on pourroit répondre, que dans la douleur, on veut que rien ne survive à ce que l'on a perdu. Mais ce qui suit dans le texte, paroitra outré assurément, d'autant plus que ce n'est que la même figure poussée, comme on dit, en termes d'art: *Prodiguez vos parfums: à quoi vous serviront-ils? Puisque vous avez perdu celui qui étoit votre parfum.*

Les Amours ont coupé leurs cheveux. C'étoit un signe de douleur chez les Anciens: on le voit dans Homère, par l'exemple d'Achille, qui coupe les siens pour les jetter sur le corps de Patrocle, & chez Sophocle par celui d'Oreste, qui fait la même chose sur le tombeau de son père Agamemnon. Tout ce tableau est charmant, il est gracieux, riant; & nous ne saurions être de l'avis de ceux qui trouvent qu'il l'est trop, & qui disent qu'il ressemble plutôt à un jeu d'enfant, qu'à

qu'à un devoir funèbre; d'autant plus que tout cet appareil n'est que la représentation dont parle Théocrite. Tous ces Amours n'étoient qu'en figure; & le Poète ne les anime que parce que c'est l'usage des Poètes de faire parler & agir toutes les figures dont ils font des descriptions.

Songez que tous les ans, &c. Ces derniers vers nous annoncent assez clairement, que cet ouvrage a été composé pour les fêtes funèbres qui revenoient tous les ans.

On nous pardonnera d'avoir parlé librement, de ce qui nous a paru repréhensible dans cet ouvrage. Qu'on se rappelle, si on le veut bien, notre but, qui est d'aider les jeunes gens à se former le goût. Les petits défauts de Bion sont dans l'excès des ornemens; ceux de Théocrite sont ordinairement dans l'excès opposé. Si nous avions été obligés de parler des fautes de ce dernier, nous l'eussions fait avec la même liberté. Cependant cela eût peut-être été moins nécessaire; parce que, dans le siècle où nous sommes, on est, au-moins pour les ouvrages d'esprit, plut prêt d'approuver les défauts de Bion, que ceux de Théocrite.

On peut par le moyen de cette pièce, si on le veut, se former une idée juste de l'expression des sentimens. On y voit d'abord beaucoup d'interjections, qui sont le prémier langage du sentiment quand il est seul: ensuite des tours naïfs, tels que l'apo-

poſtrophe, l'exclamation, &c. quand le ſentiment eſt lié à quelque penſée: des penſées douces, qui ſemblent porter en elles-mêmes le ton affectueux avec lequel on doit les prononcer. Enfin une eſpèce de desordre dans les idées, qui ſe ſuccèdent ſans liaiſon, & ſe choquent mutuellement. Rien n'eſt moins régulier que les diſcours de Vénus: elle ſaiſit un objet, puis elle l'abandonne; puis elle y revient: elle réfléchit ſur ſa douleur: elle s'écrie: elle appelle Adonis: elle lui veut parler, & ne lui dit rien.

SI on veut rapprocher les caractères de ces trois Poètes, & les comparer en peu de mots, on peut dire que Théocrite a peint la nature ſimple & quelquefois négligée; que Moſchus l'a arrangée avec art; que Bion lui a donné des parures. Chez Théocrite l'Idylle eſt dans un bois, ou dans une verte prairie: chez Moſchus, elle eſt dans une ville: chez Bion, elle eſt presque ſur un théatre. Or quand nous liſons des Bergeries, nous ſommes bien aiſe d'être hors des villes. L'art eſt charmant: rien ne plaît tant à l'eſprit que la ſymmétrie & les proportions. Il y a néanmoins des inſtans où l'eſprit aime à s'en débarraſſer, à ſe trouver dans une eſpèce de deſordre, où il voie tout, ſans que rien ſe faſſe remarquer. C'eſt alors qu'il ſent proprement la ſolitude, & qu'il en jouit. On veut qu'une Eglogue amuſe doucement, mollement, ſi j'oſe parler ain-

ainsi; que sa lecture soit pour nous comme un demi sommeil, où on ne pense qu'autant qu'il le faut, pour sentir qu'on se repose; & c'est précisement ce que produit le ton & la marche de Théocrite. Mais disons plutôt que ce sont trois espèces différentes, & qu'aucune d'elles ne doit être la règle, ni le modèle des deux autres.

VIRGILE.

VIRGILE né à Mantoue, de parens de médiocre condition, se fit connoitre à Rome par ses Poésies pastorales. Il est le seul Poète latin qui ait excellé dans ce genre, & il a mieux aimé prendre pour modèle Théocrite que Moschus, ni Bion. Il s'y est attaché tellement que ses Eglogues ne sont presque que des imitations du Poète grec. Ce sont les mêmes sujets, les mêmes tours, très-souvent les mêmes pensées. Horace a peint le caractère de ses Eglogues dans ce vers fameux:

. . . . Molle atque facetum
Virgilio annuerunt gaudentes rure Camœnæ.

IL s'agit de déterminer au juste la signification de ces mots, *molle & facetum*. Madame Deshoulières les avoit en vuë quand elle a dit que le plus jeune des Dieux savoit répandre,

Sur ce qu'elle écrivoit un air galant & tendre.

Mais le *tendre* ne répond peut-être point assez au *molle*, ni le *galant* au *facetum*. Il sem-

ſemble que ces deux mots ont eu beſoin dans Horace de ſe corriger l'un par l'autre. *Molle*, ſignifie une douceur naïve, ingénuë: *facetum*, ſignifie un certain piquant léger, & qui chatouille ſeulement. Le *molle* ſans le *facetum* eût pu être fade. Le *facetum* ſans le *molle*, n'eût été que fin; & l'eût peut-être été trop. Il a donc fallu joindre les deux mots, pour exprimer une douceur aſſaiſonnée, de manière cependant que la douceur fût la baſe, & que le piquant ne fût que comme un ſel qui en relevât le goût, & en fortifiât l'impreſſion. Ainſi on peut traduire le vers d'Horace: *Les Muſes champêtres ont doué Virgile d'une douceur légèrement aſſaiſonnée.*

CES deux mots donnent le parfait idéal de l'Eglogue, c'eſt-à-dire, la règle ſur laquelle on peut meſurer tous les ouvrages qui en portent le nom; & la différence qu'il y a entre les auteurs qui ont travaillé dans ce genre, ne conſiſte que dans le plus ou le moins qu'ils ont eu de chacune, ou d'une ſeule de ces deux qualités. Il y en a qui ont plus de doux que de piquant; d'autres ont plus de piquant que de doux: quelques-uns n'ont que l'un ou l'autre; quelquefois ils n'ont ni l'un ni l'autre, au moins dans quelques endroits. Le point de perfection feroit d'avoir l'un & l'autre, & de la manière dont l'a eu Virgile. Voici ſa cinquième Eglogue, dont le ſujet eſt l'éloge funèbre du Berger Daphnis, & ſon apothéoſe.

M-

MENALQUE. „ Pourquoi, Mopſus, „ puiſque nous nous rencontrons ici, vous „ qui ſavez jouër du chalumeau, & moi „ qui ſais chanter, ne nous aſſeïons-nous „ pas entre ces ormeaux, & ces coudriers?

MOPSUS. „ Vous êtes le plus âgé de „ nous deux, c'eſt à vous d'ordonner, „ Ménalque. Aſſeïons-nous, je le veux, „ ſous cet ombrage qui ſemble ſe remuër „ au gré des zéphirs; ou plutôt, ſi vous le „ voulez, entrons dans cette grotte: voyez „ cette vigne ſauvage qui la tapiſſe, & ces „ raiſins qui font variété.

MEN. „ Il n'y a que le ſeul Amynte „ dans ces lieux qui puiſſe vous diſputer le „ prix.

MOPS. „ Il oſeroit le diſputer à Apol- „ lon même.

MEN. „ Commencez, Mopſus; ſi vous „ ſa-

DAPHNIS.

MENALCAS, MOPSUS.

Men. Cur non, Mopſe, boni quoniam convenimus ambo,
Tu calamos inflare leves, ego dicere verſus,
Hic corylis mixtas inter conſedimus ulmos?
Mopſ. Tu major: tibi me eſt æquum parere, Menalca:
Sive ſub incertas Zephyris motantibus umbras,
Sive antro potiùs ſuccedimus: aſpice ut antrum
Sylveſtris raris ſparſit labruſca racemis.
Men. Montibus in noſtris ſolus tibi certet Amyntas.
Mopſ. Quid ſi idem certet Phœbum ſuperare canendo?
Men. Incipe, Mopſe, prior, ſi quos aut Phyllidis ignes,

„ savez quelques *chansons* sur les amours
„ de Philis, ou à la gloire d'Alcon, ou sur
„ les démélés de Codrus. Commencez,
„ Tityre gardera nos chevreaux dans la
„ prairie.

MOPS. „ J'aime mieux essayer les vers
„ que je gravai l'autre jour sur la verte é-
„ corce d'un hêtre: j'écrivois à mesure que
„ je chantois. Et après que vous les aurez
„ ouïs, dites à Amynte de venir me dis-
„ puter le prix.

MÉN. „ Autant que le foible osier cè-
„ de au pâle olivier, & au rosier l'humble
„ lavande, autant je crois qu'Amynte le
„ cède à Mopsus.

MOPS. „ C'en est assez, Berger: nous
„ voici dans la grotte: commencez.

„ Daphnis venoit de mourir. Les Nym-
„ phes pleuroient son destin cruël. Vous
„ su-

Aut Alconis habes laudes, aut jurgia Codri.
Incipe: pascentes servabit Tityrus hœdos.
Mopf. Immo hæc, in viridi nuper quæ cortice fagi
Carmina descripsi, & modulans alterna notavi,
Experiar: tu deinde jubeto certet Amyntas.
Men. Lenta salix quantùm pallenti cedit olivæ,
Puniceis humilis quantùm saliunca rosetis:
Judicio nostro tantùm tibi cedit Amyntas.
Mopf. Sed tu desine plura, puer: successimus antro.
Extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim
Flebant (*a*): vos coryli testes & flumina Nymphis:

(*a*) *Extinctum Nymphæ*. Ce vers est doux, triste, simple. Il faut dans la douleur que

„ fûtes témoins de leurs larmes, coudriers
„ de ces bois, & vous clairs ruiſſeaux,
„ quand ſa mère déſolée, tenant entre ſes
„ bras le corps de ſon malheureux fils, ſe
„ plaignoit de la dureté des Aſtres & des
„ Dieux. On ne vit point dans ces triſtes
„ jours les Bergers conduire leurs trou-
„ peaux dans les gras pâturages: on ne les
„ vit point ſur le bord des fontaines: au-
„ cun n'approcha des ruiſſeaux, ni des
„ prairies. Infortuné Daphnis! Les rochers
„ ſauvages & les forêts répétèrent les gé-
„ miſſemens des lions, qui pleuroient vo-
„ tre mort. Ce fut lui qui apprit à atte-
„ ler des tigres au char de Bacchus, à cé-
„ lébrer des danſes en l'honneur de ce
„ Dieu, & à orner de pampre nos houlet-
„ tes. De même que la vigne eſt l'ornement
„ des

Cum, complexa ſui corpus miſerabile nati,
Atque Déos atque Aſtra vocat crudelia mater.
Non ulli paſtos illis egêre diebus
Frigida, Daphni, boves ad flumina: ulla neque amnem
Libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Pœnos etiam ingemuiſſe leones
Interitum, monteſque feri ſylvæque loquuntur.
Daphnis & Armenias curru ſubjungere tigres
Inſtituit: Daphnis thiaſos inducere Baccho,
Et foliis lentas intexere mollibus haſtas.
Vitis ut arboribus decori eſt, ut vitibus uvæ,

vous vous abaiſſiez, dit Deſpréaux. *Flebant* rejetté à l'autre vers fait une beauté d'harmonie, parce qu'il eſt diſſyllabe & ſpondée. Un dactyle n'auroit pas le même effet.

„ des arbres, & le raisin celui de la vigne: de même que les taureaux font l'honneur des troupeaux, & les moissons celui des grasses campagnes; ainsi, cher Daphnis, vous étiez la gloire de nos hameaux. Depuis que les Destins vous ont ravi, Palès même & Apollon ont abandonné nos champs. Ces belles semences que nous avions jettées dans les sillons, sont étouffées par l'ivraie & les herbes stériles. Au lieu de la douce violette, & des narcisses odoriférans, on voit des ronces & des chardons hérissés. Bergers, semez la terre de feuillages, couvrez au-dessus des fontaines les rameaux verdoyans. C'est Daphnis qui l'ordonne; élevez-lui un tombeau, & gravez-y ces vers: *C'est Daphnis, ce Berger si connu dans les bois, connu jusques dans les cieux: il eut un beau troupeau, mais le Berger étoit encore plus beau.*

Mr X.

Ut gregibus tauri; segetes ut pinguibus arvis;
Tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
Ipsa Pales agros, atque ipse reliquit Apollo.
Grandia sæpe quibus mandavimus hordea sulcis,
Infelix lolium, & steriles dominantur avenæ.
Pro molli viola, pro purpureo narcisso,
Carduus & spinis surgit paliurus acutis.
Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
Pastores: mandat fieri sibi talia Daphnis.
Et tumulum facite, & tumulo superaddite carmen:
Daphnis ego in sylvis hinc usque ad sidera notus:
Formosi pecoris custos formosior ipse.

MÉN. „ Charmant Berger, vos accens
„ sont pour moi aussi doux que le sommeil
„ pour le voyageur qui se délasse sur le ga-
„ zon ; ou l'eau d'un clair ruisseau, dont
„ il se desaltère dans les ardeurs de l'Eté.
„ Vous jouez du chalumeau, vous chantez
„ aussi bien que celui qui vous donna des
„ leçons. Heureux Berger! Vous le rem-
„ placerez parmi nous. J'ose après vous
„ essayer ma foible voix. Je veux à mon
„ tour chanter la gloire de votre bien-aimé
„ Daphnis. Je veux la chanter. Il eut
„ aussi pour moi de la tendresse.

MOPS. „ Vous ne pouvez me faire un
„ présent plus doux. Ce sujet étoit bien
„ digne de vos chants; & Stimicon, il y a
„ déjà longtems, m'a vanté les vers que
„ vous avez faits en son honneur.

MÉN. „ Daphnis environné de gloire
„ voit avec étonnement l'éclat de l'Olym-
„ pe,

Men. Tale tuum carmen nobis, divine poëta,
Quale sopor fessis in gramine, quale per æstum
Dulcis aquæ saliente sitim restinguere rivo.
Nec calamis solùm æquiparas, sed voce magistrum.
Fortunate puër, tu nunc eris alter ab illo:
Nos tamen hæc quocumque modo tibi nostra vicissim
Dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra:
Daphnim ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis.
Mopf. An quicquam nobis tali sit munere majus?
Et puer ipse fuit cantari dignus, & ista
Jampridem Stimicon laudavit carmina nobis.
Men. Candidus insuetum miratur limen Olympi,

„ pe, & les nuages & les aſtres ſous ſes
„ piés. Nos champs & nos bois s'intéreſ-
„ ſent à ſon bonheur. Pan, les jeunes
„ Dryades, les Bergers, tout prend part à
„ ſon deſtin. Le loup n'épie plus l'inno-
„ cente proie. Le cerf n'a plus à crain-
„ dre le piége trompeur. Le bienfaiſant
„ Daphnis fait régner la paix. Les ſom-
„ mets hériſſés des montagnes portent nos
„ cris juſqu'aux cieux. Les rochers & les
„ bois retentiſſent de ces vers: *Daphnis eſt*
„ *Dieu*, Menalque, *il eſt Dieu*. O Daph-
„ nis! ſois propice aux Bergers. Voici
„ quatre autels: deux en ton honneur, &
„ deux en l'honneur de Phébus. Tous les
„ ans je t'offrirai deux coupes pleines de
„ lait nouveau, & deux autres pleines des
„ ſucs de l'olive. Egayant nos feſtins par
„ la liqueur de Bacchus, je ferai d'abon-
„ dantes libations du nectar de Sio de-
„ vant

Sub pedibusque videt nubes & ſidera Daphnis.
Ergo alacris ſylvas & cætera rura voluptas,
Panaque, paſtoresque tenet, Dryadasque puellas.
Nec lupus inſidias pecori, nec retia cervis
Ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
Ipſi lætitia voces ad ſidera jactant
Intonſi montes: ipſæ jam carmina rupes,
Ipſa ſonant arbuſta: Deus, Deus ille, Menalca.
Sis bonus ô felixque tuis! en quatuor aras:
Ecce duas tibi, Daphni, duoque altaria Phœbo.
Pocula bina novo ſpumantia lacte quotannis,
Craterasque duas ſtatuam tibi pinguis olivæ:
Et multo inprimis hilarans convivia Baccho.

„ vant mon foyer, si c'est dans la froide
„ saison; & à l'ombre des bois, si c'est
„ dans le tems de la recolte. Je ferai chan-
„ ter Egon & Damétas; Alphésibée imite-
„ ra la danse des Satyres. Tels seront les
„ honneurs que nous te rendrons toujours,
„ soit que nous célébrions la fête des Nym-
„ phes, ou que nous fassions l'expiation de
„ nos blés. Tant que le sanglier se plaira
„ dans les montagnes & le poisson dans les
„ ondes: tant que les abeilles paîtront le
„ thim, & que les cigales boiront la rosée;
„ ton nom vivra dans nos hameaux: nous
„ te ferons des vœux comme à Bacchus &
„ à Cérès, & la religion même nous obli-
„ gera de les acquitter.

MOPS.

Ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra,
Vina novum fundam calathis Arvisia nectar.
Cantabunt mihi Damœtas, & Lyctius Ægon:
Saltantes Satyros imitabitur Alphesibœus.
Hæc tibi semper erunt, & cum solennia vota
Reddemus Nymphis, & cum lustrabimus agros.
Dum juga montis aper, fluvios dum piscis amabit:
Dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadæ:
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
Ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis
Agricolæ facient: damnabis tu quoque votis (a).

(a) *Damnabis tu quoque votis*. Vous condamnerez les hommes à acquitter leurs vœux. C'est un tour propre aux Latins; pour dire, vous accorderez des graces, & ceux qui auront fait quelque vœu pour les obtenir de vous, seront obligés de les accomplir.

Mops. „ Comment pourrai-je recon-
„ noitre le plaisir que m'ont fait vos vers?
„ Je les préfère aux tiédes haleines du vent
„ du midi, au bruit des flots qui frémissent
„ contre le rivage, & au murmure du ruis-
„ seau qui se hâte de couler dans un vallon
„ pierreux.

Me'n. „ Récévez de moi ces pipeaux
„ sur lesquels je chantai *la tendresse de Co-*
„ *rydon pour Alexis*, &, *Quel est*, Damé-
„ tas, *ce troupeau malheureux?*

Mops. „ Récévez donc aussi à votre
„ tour, cette houlette ornée de bronze,
„ dont les nœuds sont pareils. Antigène
„ me l'a souvent demandée, & tout aima-
„ ble qu'il étoit alors, il n'a pu l'obtenir."

Cette pièce est toute dramatique. Elle commence par un dialogue de deux Bergers, qui ensuite font chacun leur récit. Le style est par-tout vraiment pastoral. Cependant on peut y distinguer trois espèces de nuances ou de dégrés: le prémier, dans le

---

Mops. Quæ tibi, quæ tali reddam pro carmine dona?
Nam neque me tantum venientis sibilus Austri,
Nec percussa juvant fluctu tam litora, nec quæ
Saxosas inter decurrunt flumina valles.
Men. Hac te nos fragili donabimus ante cicutâ.
Hæc nos, Formosum Corydon ardebat Alexim:
Hæc eadem docuit, Cujum pecus? An Melibœi?
Mops. At tu sume pedum; quod me, cum sæpe rogaret
Non tulit Antigenes (& erat tum dignus amari):
Formosum paribus nodis atque ære, Menalca,



le dialogue, ou entretien familier des deux acteurs, qui ne se montrent que comme Bergers; c'est le ton de la Comédie pastorale. Les deux autres dégrés sont dans les récits, où les Bergers se montrent non seulement comme Bergers, mais comme Bergers poètes, & par conséquent inspirés: ils ont un ton plus élevé. Le prémier récit a le ton de l'Elégie; le second tient du lyrique.

Ce fut lui qui apprit, &c. C'est l'éloge du Berger. Il n'est point chargé de phrases, il est sans pompe, sans apprêt. Daphnis avoit appris trois choses aux Bergers: on les nomme: tout est dit: le reste de l'élégie est consacré à la douleur & aux regrets. On parle à Daphnis, comme s'il pouvoit entendre; on lui dit que tout est changé dans la nature, depuis qu'il n'est plus. Ainsi sont faits les hommes. S'ils entendoient leur éloge funèbre, il n'y a rien dont leur amour propre fût plus content que si on leur disoit que tout s'est détruit avec eux, & que l'ordre du monde étoit attaché à leur vie.

C'est Daphnis, &c. Le dernier de ces deux vers, qui est si beau, est très-difficile à traduire. Il y a des traducteurs qui ont esquivé la difficulté en traduisant en vers. D'autres en voulant serrer la pensée l'ont *bistournée*. Peut-être qu'en voulant la rendre avec douceur, nous l'avons affoiblie.

Nous

NOUS nous bornons à cette seule Eglogue de Virgile, parce que nous la croyons suffisante pour donner une juste idée de toutes les autres. On y voit un naturel assaisonné, une naïveté piquante, des images choisies, des sentimens doux & tendres, des vers aisés, coulans, harmonieux, mais d'une harmonie semblable au murmure des ruisseaux. Les expressions sont simples, quelquefois riches, toujours vraies. Il y a cependant quelques endroits, où on voudroit plus d'ordre, plus de clarté, quelquefois même plus de délicatesse & d'assaisonnement. Ce qui n'empêche pas que si ce Poëte ne marche point toujours d'un pas égal avec Théocrite, il ne le suive au moins de fort près.

CALPURNIUS & Némésianus se distinguèrent par la Poësie pastorale sous l'empire de Dioclétien. L'un étoit Sicilien, l'autre nâquit à Carthage. Après qu'on a lu Virgile, on trouve chez eux peu de ce moëleux qui fait l'ame de l'Eglogue. Ils ont de tems en tems des images gracieuses, des vers heureux; mais ils n'ont rien de cette verve pastorale qu'inspiroit la muse de Théocrite.

VOILA' à-peu-près l'histoire de l'Eglogue, à ne la considérer que du côté de ses caractères: voilà quels furent ses degrés & ses différences chez les Anciens. Ceux des Modernes qui sont entrés dans

la même carrière, n'ont fait que représenter dans d'autres tems les différens caractères des prémiers auteurs.

Il faut cependant en excepter les Italiens, qui lui ont donné un caractère si nouveau, qu'elle ne se reconnoit plus chez eux. Elle est étincelante de pointes, de jeux de mots, de pensées qui reviennent sur elles-mêmes, & qui se tournent en antithèses. C'est M. de Fontenelle qui porte ce jugement du Guarini, du Bonarelli, du Cavalier Marin. Selon lui l'Aminte du Tasse est ce que l'Italie moderne a de meilleur dans le genre pastoral; & il insinuë que c'est parce qu'il ne s'est pas tant livré aux pointes de son païs. Cependant, soit l'avantage particulier de la langue italienne, soit le caractère même de ceux qui ont écrit, on trouve dans leurs Eglogues de la douceur, & de cette mollesse qui appartient à la pastorale. Quel dommage que l'esprit l'ait gâté par ses ornemens!

Nous ne parlerons point des Eglogues que Ronsard nous a données. Réglant tout, il brouilla tout, dans ce genre, aussi bien que dans le langage françois. Il fait parler ses Bergers, comme on parle au village. On sait les vers de Despréaux.

On diroit que Ronsard sur ses pipeaux rustiques
Vient encore frédonner ses Idylles gothiques,
Et changer, sans respect de l'oreille & du son,
Licidas en Pierrot, & Philis en Toinon.

En effet il appelle Henri II. Henriot; Charles IX. Carlin; Catherine de Medicis Catin, & c'eſt preſque tout le paſtoral qu'il y a dans ſes Eglogues.

RACAN.

Honorat de Bueil, Marquis de Racan, qui mourut en 1670. & qui fut diſciple de Malherbe, releva en France la gloire de l'Eglogue. Il avoit un génie fécond, aiſé, un caractère doux, ſimple; par conſéquent, il ne lui manquoit rien pour être Berger. Auſſi retrouve-t-on dans ſes Bergeries l'eſprit de Théocrite & de Virgile, & il y a des morceaux qui peuvent être comparés avec ce que ces deux Poètes ont de plus délicat. Nous ne citerons de lui que ſa chanſon à la loüange de la Reine, mère du Roi Louïs XIII.

Chanſon de Bergers.

Paiſſez, chères brebis, jouïſſez de la joie
Que le Ciel nous envoie.
A la fin ſa clémence a pitié de nos pleurs,
Allez dans la campagne, allez dans la prairie,
N'épargnez point les fleurs,
Il en revient aſſez ſous les pas de Marie.

Par elle renaîtra la ſaiſon déſirée
De Saturne & de Rhée,
Où le bonheur rendoit tous nos déſirs contens,
Et par elle on verra reluire en ce rivage
Un éternel Printems,
Tel que nous le voyons paroître en ſon v

Nous ne reverrons plus nos campagnes désertes,
Au-lieu d'épics couvertes
De tant de bataillons l'un à l'autre opposés.
L'innocence & la paix régneront sur la terre,
Et les Dieux appaisés,
Oublieront pour jamais l'usage du tonnerre.

La Nymphe de la Seine incessamment révère
Cette grande Bergère
Qui chasse de ses bords tout sujet de souci,
Et pour jouïr longtems de l'heureuse fortune
Que l'on possède ici,
Porte plus lentement son tribut à Neptune.

Paissez donc, mes brebis, prenez part aux délices
Dont les destins propices
Par un si beau remède ont guéri nos douleurs:
Allez dans la campagne, allez dans la prairie
N'épargnez point les fleurs,
Il en revient assez sous les pas de Marie.

Toute cette pièce est d'une douceur admirable; elle est dans le ton lyrique, on sent bien qu'elle se prêteroit aisément au chant. Il y a des idées très-nobles, mais qui sont employées si naturellement, que les Bergers qui chantent, semblent les avoir trouvées dans le sujet, plutôt que cherchées dans leurs têtes. Ce vers,

Tel que nous le voyons paroitre en son visage,

paroit d'abord isolé & hors de place; mais quand on consulte le goût, on y trouve une grace particulière. C'est une de ces finesses que l'art emploie pour paroitre plus naturel. Cette pensée est venuë après coup; & on l'a jettée sur les autres pensées, parce qu'on n'a point voulu la perdre.

dre. Les Bergers ne sont point si compassés dans l'arrangement de leurs idées: celle-ci leur est venuë à propos de Printems, ils l'ont laissée où elle s'étoit montrée. Il y en a de cette sorte dans La Fontaine, un très-grand nombre.

ON a senti la beauté de l'expression, *oublier l'usage du tonnerre*, aussi bien que celle de la fiction qui anime la Seine, & lui fait quitter à regret les environs de Paris. Racan aimoit cette idée, qui est très-gracieuse; il l'a employée encore deux fois dans d'autres ouvrages.

La Nymphe de la Marne & le Dieu de la Seine,
Qui pour leur mariage ont choisi cette plaine,
Nous témoignent assez par leurs tours & retours,
Le déplaisir qu'ils ont d'en éloigner leur cours.

ON sait de quelle manière le célèbre Santeüil a rendu cette pensée en latin:

Sequana cùm primùm reginæ allabitur urbi,
Tardat præcipites ambitiosus aquas.
Captus amore loci cursum obliviscitur, anceps
Quo fluat, & dulces nectit in urbe moras.

NOUS ajouterons le reste de l'inscription qui est une suite de cette prémière pensée:

Hinc varios implens fluctu subeunte canales,
Fons fieri gaudet, qui modo flumen erat.

NOUS ne parlerons point des Bergeries de Racan; parce que c'est une pièce de théatre, & que les morceaux qu'on pourroit

en détacher, perdroient une grande partie de leurs beautés, qui consistent dans les situations & les rapports.

SEGRAIS.

M. DE Segrais est, selon M. de Fontenelle, le modèle le plus excellent que nous aïons de la Poésie pastorale : en cela il est d'accord avec le célèbre Despréaux, qui dit,

Que Segrais dans l'Eglogue enchante les forêts.

VOICI quelques morceaux de sa prémière Eglogue.

Tircis étoit touché des attraits de Climène
Sans que d'aucun espoir il pût flatter sa peine :
Ce Berger accablé de son mortel ennui
Ne se plaisoit qu'aux lieux aussi tristes que lui
Errant à la merci de ses inquiétudes,
Sa douleur l'entraînoit aux noires solitudes ;
Et des tendres accens de sa mourante voix
Il faisoit retentir les rochers & les bois.

ON sent l'imitation de la seconde Eglogue de Virgile, on peut dire même qu'il emprunte de lui ses plus beaux traits.

O les charmans discours ! ô les divines choses,
Qu'un jour disoit Amire en la saison des roses !
Doux zéphirs qui régniez alors en ces beaux lieux
N'en portâtes-vous rien aux oreilles des Dieux !

ON ne peut traduire plus pastoralement les vers du Poète latin.

MA-

MADAME DESHOULIÈRES.

MADAME Deshoulières ne le céde à perſonne dans le genre dont nous parlons. Ses Idylles ont ce fond de douceur, & cet aſſaiſonnement dont parle Horace; & l'un & l'autre a un dégré exquis. A une fineſſe admirable elle joint le ſecret d'envelopper ce qu'elle a de fin dans le ſentiment, lequel domine toujours dans toutes ſes penſées. C'eſt la ſituation où elle ſe met qui l'inſpire. Auſſi naïve que Théocrite, auſſi délicate que Virgile, auſſi ſpirituelle que Bion: elle a fait de toutes ces qualités un heureux mélange qui lui eût peut-être fait donner le prix, ſi elle eût varié davantage le fond de ſes ſujets; mais ils paroiſſent tous ſortir d'une certaine triſteſſe habituelle, qui leur donne un faux air d'élégie. Telle eſt par exemple ſon Iris.

Iris.

Errez, mes chers moutons, errez à l'avanture:
J'ai perdu mon Berger, ma houlette, mon chien,
S'il plait aux Dieux je n'aimerai plus rien
Qui ſoit ſujet aux loix de la nature.

Mon cœur toujours briſé par de cruëls ennuis
Ne cherche plus que la retraite.
Paiſſez, mes chers moutons, ſans chien & ſans houlet-
Je ne puis vous garder dans l'état où je ſuis. (te;

Partez, laiſſez-moi ſeule, innocens animaux,
Mêler encore mes pleurs à l'onde fugitive;
Non, n'attendez plus rien de ma raiſon captive,
Elle ſuccombe enfin ſous le poids de mes maux.

Ne vous reposez plus sur l'amitié sincère
Qu'ont toujours eu pour moi les Bergers d'alentour ;
Je n'éprouve que trop qu'ils ont perdu le jour,
Qu'il en est peu d'un pareil caractère.

J'entens vos bêlemens, ils ne sont que trop doux !
Que je vous plains, que je vous aime !
Mais quand je ne puis rien dans mes maux pour moi-même,
Hélas ! que pourrai-je pour vous.

Puissiez-vous, chers moutons, dans de gras pâturages
Vivre dans une heureuse oisiveté,
Puisse Pan, attentif à votre sureté
Vous garantir des maux, des loups & des orages !

Ainsi l'aimable Iris sur les bords d'un ruisseau
Livrée à sa douleur mortelle,
Eloignoit à regret pour jamais d'auprès d'elle
Son triste & fidèle troupeau.

MADAME Deshoulières a fait des Idylles sur les moutons, sur les oiseaux, sur les ruisseaux, &c. Ces pièces ont fait beaucoup d'honneur à la délicatesse de son goût. L'objet qu'elle s'y propose est de montrer que les animaux, & même les choses inanimées, ont un sort digne d'être envié par les hommes ; ceux-ci n'aïant qu'une raison toujours impuissante & sévère, qui s'oppose à tout & ne surmonte rien, qu'un peu de vin trouble, qu'un enfant séduit. Ne vaudroit-il pas mieux, dit-elle, en parlant aux moutons :

Ne vaudroit-il pas mieux vivre comme vous faites
Dans une douce oisiveté ?
Ne vaudroit-il pas mieux être comme vous êtes
Dans une heureuse obscurité,
Que d'avoir sans tranquillité
Des richesses, de la naissance,
De l'esprit, de la beauté ?
Ces prétendus trésors dont on fait vanité

Valent moins que votre indolence....
Paissez moutons, paissez, sans règle & sans science,
Malgré la trompeuse apparence
Vous êtes plus heureux & plus sages que nous.

On ne peut rien voir de plus délicat, de plus doux, de mieux tourné que ce morceau. Malheureusement cette doctrine est propre à amolir les mœurs, & à les tourner à une sorte d'Epicurisme entièrement opposé, je ne dis pas seulement à la Morale chrétienne, mais à cette vigueur d'ame, à cette force mâle, qui est le fond & l'appui de la vraie probité. Et si nous mettons ici l'Idylle du ruisseau, c'est parce que cet esprit de mollesse y domine moins; & que d'ailleurs elle contient la censure de plusieurs vices, & par conséquent des leçons de vertus.

Le Ruisseau.

Ruisseau nous paroissons avoir un même sort,
D'un cours précipité nous allons l'un & l'autre,
Vous à la mer, nous à la mort.

Que cette chûte est heureuse!

Mais hélas! que d'ailleurs je vois peu de rapport,
Entre votre course & la nôtre.
Vous vous abandonnez sans remords, sans terreur
A votre pente naturelle,
Point de loi parmi vous ne la rend criminelle.

Ce n'est point la loi qui nous a rendu criminels, mais notre crime qui a occasionné la loi: ainsi il y a du faux dans cette pensée.

La vieillesse chez vous n'a rien qui fasse horreur,
Près de la fin de votre course
Vous êtes plus fort & plus beau
Que vous n'êtes à votre source.
Vous retrouvez toujours quelqu'agrément nouveau
Si de ces paisibles bocages
La fraîcheur de vos eaux augmente les appas,
Votre bienfait ne se perd pas:
Par de délicieux ombrages
Ils embellissent vos rivages.
Sur un sable brillant entre des prés fleuris
Coule votre onde toujours pure,
Mille & mille poissons dans votre sein nourris,
Ne vous attirent point de chagrins, de mépris:
Avec tant de bonheur, d'où vient votre murmure?
Hélas! votre sort est si doux,
Taisez-vous, ruisseau c'est à nous,
A nous plaindre de la nature.

Que cela est beau! Quelle douceur d'harmonie! quelle heureuse transition pour venir à ce qui suit!

De tant de passions que nourrit notre cœur
Apprenez qu'il n'en est pas une
Qui ne traîne auprès de soi le trouble & la douleur,
Le repentir ou l'infortune.

Apre's avoir montré les maux qui marchent à la suite des passions, elle revient au ruisseau: elle peint sa constance & sa fidélité.

Ruisseau, que vous êtes heureux!
Il n'est point parmi vous de ruisseaux infidèles.
Lorsque les ordres absolus
De l'Etre indépendant qui gouverne le monde
Font qu'un autre ruisseau se mêle avec votre onde
Quand vous êtes unis vous ne vous quittez plus.
De toutes sortes d'unions
Que notre vie est éloignée!
De trahisons, d'horreurs, & de dissensions
Elle est toujours accompagnée;
Qu'avez-vous mérité, ruisseau tranquille & doux,
Pour être mieux traité que nous?

Qu'on

Qu'on ne me vante point ces biens imaginaires,
Ces prérogatives, ces droits,
Qu'invente notre orgueil pour masquer nos misères.
C'est lui seul qui nous dit que par un juste choix
Le Ciel mit, en formant les hommes,
Les autres Etres sous leurs loix.
A ne nous point flatter nous sommes
Leurs Tyrans plutôt que leurs Rois.
Pourquoi vous mettre à la torture?
Pourquoi vous renfermer dans cent canaux divers?
Et pourquoi renverser l'ordre de la nature
En vous forçant à jaillir dans les airs?
Si tout doit obéir à nos ordres suprèmes,
Si tout est fait pour nous, s'il ne faut que vouloir,
Que n'employons-nous mieux ce souverain pouvoir,
Que ne régnons-nous sur nous-mêmes? ...,
Hélas! on n'a plus rien à craindre,
Les vices n'ont plus de censeurs,
Le monde n'est rempli que de lâches flatteurs;
Savoir vivre, c'est savoir feindre.
Ruisseau, ce n'est plus que chez vous
Qu'on trouve encore de la franchise;
On y voit la laideur ou la beauté qu'en nous
La bisarre nature a mise;
Aucun défaut ne s'y déguise:
Aux Rois comme aux Bergers, vous les reprochez
Aussi ne consulte-t-on guère (tous.
De vos tranquiles eaux le fidèle cristal;
On évite de même un ami trop sincère,
Ce déplorable goût est le goût général.
Les leçons font rougir: personne ne les souffre:
Le fourbe veut paroître homme de probité.
Enfin dans cet horrible gouffre
De misère & de vanité,
Je me perds; & plus j'envisage
La foiblesse de l'homme & sa malignité,
Et moins de la Divinité,
En lui je reconnois l'image.

MADAME Deshoulières finit en disant au ruisseau de fuir vers la mer, tandis que nous courons vers la mort. C'est la même pensée qui est déjà au commencement de la pièce.

ARTICLE TROISIE'ME.

DE L'EPOPE'E.

ON s'imagine assez communément que pour savoir à fond les Belles Lettres, il faut peu de travail & d'application. Les ouvrages de litterature se présentent d'un air si aisé, si agréable! Ils nous offrent leurs charmes de si bonne grace! Il semble même que pour être instruit parfaitement dans ce genre, c'est assez de se laisser aller aux douces impressions qu'on reçoit en lisant soit de beaux vers, soit quelque morceau de prose bien écrit. Mais autre chose est de sentir les beautés; autre chose d'en connoitre la source & le principe. L'un est ce qu'on appelle jouïr: l'autre est ce que l'on nomme savoir.

QU'IMPORTE, dira-t-on, que je connoisse les ressorts qui produisent en moi un sentiment agréable, pourvu que j'en éprouve l'impression? L'essentiel est d'arriver au but; & j'y suis, dès que je sens.

ON pourroit raisonner de la sorte, s'il s'agissoit de tout autres plaisirs que de ceux de l'esprit. Mais, s'il est certain que dans ceux-ci, l'étenduë des connoissances ajoute beaucoup au sentiment; l'étude de l'art doit nécessairement préceder la lecture des Ouvrages. Un connoisseur qui sait l'art, & l'effort qu'il a demandé, est frappé d'un tableau de Raphaël, d'un beau chant de Lulli, d'une

deſcription de Virgile, tout autrement que celui qui n'a pour juger, qu'un goût naturel, un ſens droit, mais brut, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, & deſtitué de lumières & de principes. Que d'endroits délicats ſont perdus pour celui-ci! que de traits heureux lui échappent! que de beautés fines ne ſont point apperçues! Il y a même dans les Arts des choſes très-belles, & avouées telles de tous ceux qui s'y connoiſſent, qui ne font nulle impreſſion ſur des eſprits droits, qui font même quelquefois ſur eux une impreſſion desagréable. Un air ſimple plait à un homme abſolument ignorant en Muſique. Si ce même air eſt accompagné de baſſes & de deſſus, ce n'eſt plus qu'un bruit confus, qui le fatigue. Quelques leçons ſur le rapport des ſons l'apprivoiſeroient peu-à-peu; & les idées priſes ſur la manière d'accorder des chants qui paroiſſent contraires, le reconcilieroient avec l'harmonie & les accords. Il eſt donc important de connoitre les Arts pour en ſentir toutes les beautés. Or pour les connoitre, il faut en avoir étudié la nature, les règles, en avoir vu & compris les principes: ce qui eſt très-difficile & demande une application plus grande qu'on ne le penſe.

DANS les Sciences & dans les Arts mécaniques, il y a un objet nettement marqué, un objet palpable, que nous voyons hors de nous, que nous pouvons manier, retourner, enviſager dans toutes ſes parties & dans toutes ſes faces. Ici tout eſt au-dedans de nous.

Et de même que les yeux ne peuvent se voir eux-mêmes, jamais notre esprit n'est plus embarrassé que quand il veut démêler & suivre le labyrinthe de ses propres opérations & de ses mouvemens. On convient que ce qui regarde la pensée est de la plus métaphysique discussion. Ce qui a rapport au sentiment, au goût, est encore infiniment plus subtil. Que d'attention pour pouvoir reconnoitre les différentes routes par où arrivent les différentes impressions! pour appercevoir ce qui peut produire certains mouvemens, d'un certain dégré, d'une certaine espèce! pour voir quels sont les objets qu'il faut présenter à l'esprit, sous quelle forme, dans quel ordre il faut les présenter; enfin pour remarquer le jeu des organes, par lesquels arrive l'impression, de ces organes si délicats, si orgueilleux, pour user de l'expression de Ciceron: toutes matières très-déliées, sans la connoissance desquelles on ne jouït cependant qu'à demi, & qu'en hésitant, des biens que nous offrent les Arts. Il faut donc avoir étudié une bonne fois ces questions, les avoir approfondies; il faut avoir reconnu les principes qui en sortent; & quand on les aura bien saisis, le goût marchera avec plus de sureté, plus de confiance; il ira plus loin, & sera en état de prononcer, sans crainte de s'égarer.

Les Genres que nous allons traiter ont particulièrement besoin de ces discussions. Ils renferment ce qu'il y a de plus difficile

cile dans la Littérature & dans la Poétique; ou plutôt ils contiennent la Poétique toute entière, puisqu'elle est renfermée toute dans l'Epopée & dans le Drame.

NOTRE principal objet est de bien marquer la nature & la différence de ces poèmes, d'en fixer les notions d'une manière précise, & qui mette les jeunes gens en état de voir si un ouvrage, quel qu'il soit, est entièrement dans son genre, ou combien il en est éloigné.

SUR quoi nous ferons ici quelques réflexions, qui pourront servir de préliminaire à ce que nous dirons ci-après, & qui mettront les Lecteurs en garde touchant les mélanges & les altérations des genres dans la plupart des ouvrages de goût.

IL n'en est point des ouvrages de l'Art comme de ceux de la Nature. Celle-ci, constante & invariable dans ses productions, ramène toujours les mêmes propriétés dans la même espèce. Le Créateur a tracé ses plans d'une manière fixe, & a préparé des moyens qui ne manquent point de se porter à la fin qui leur est marquée; & cela parce qu'il y a en lui une sagesse infinie, & une puissance sans bornes. L'Artiste au contraire qui se propose d'imiter la nature, qu'il ne connoit que très-imparfaitement, est d'abord embarrassé du choix des objets, & de la manière de les combiner dans sa composition. Il a de la peine à se faire une idée nette de la chose même qu'il veut exécuter; parce que

ſon eſprit eſt borné dans ſes vuës. En ſecond lieu, quand, après bien des efforts, il eſt parvenu à ſe former cette idée, ce plan qu'il veut exécuter, le choix & l'emploi des moyens lui cauſent un nouveau travail, plus pénible encore que le prémier. Ainſi, faute de lumière & de force, l'eſpèce s'altère, s'abâtardit dans ſes mains. Le ſujet prend une figure contraire à ſon intention, parce que les moyens ne ſe prêtent point à l'impulſion qu'il veut leur donner, ils réſiſtent, ſe croiſent, ſe choquent mutuellement & ſe détournent du but. Un rayon de lumière brille; l'artiſte le ſuit: un moment après le fond lui manque, il tombe dans le vuide. Il jette des fondemens, parce qu'il a vu en gros de quoi élever l'édifice: le calcul fait avec ſoin, il découvre l'erreur, & reconnoit l'impoſſibilité de l'entrepriſe.

Il n'étoit pas poſſible que des ouvrages conçus ſi péniblement, nés avec tant de travaux & de douleurs, euſſent ce caractère d'uniformité & de régularité qui ſe trouve dans la Nature, & qui eſt le ſceau d'une intelligence & d'une force qui ſe jouë, même en faiſant des prodiges. Il a fallu que les hommes, qui vouloient faire, à leur manière, les fonctions de Créateur, ſuiviſſent en partie la matière même ſur laquelle ils travailloient; parce qu'ils ne pouvoient la réduire à leur gré, ni l'aſſervir à leur point de vuë. Quand Dieu opère, il appelle la matière; elle ſe montre & obéit au plan.

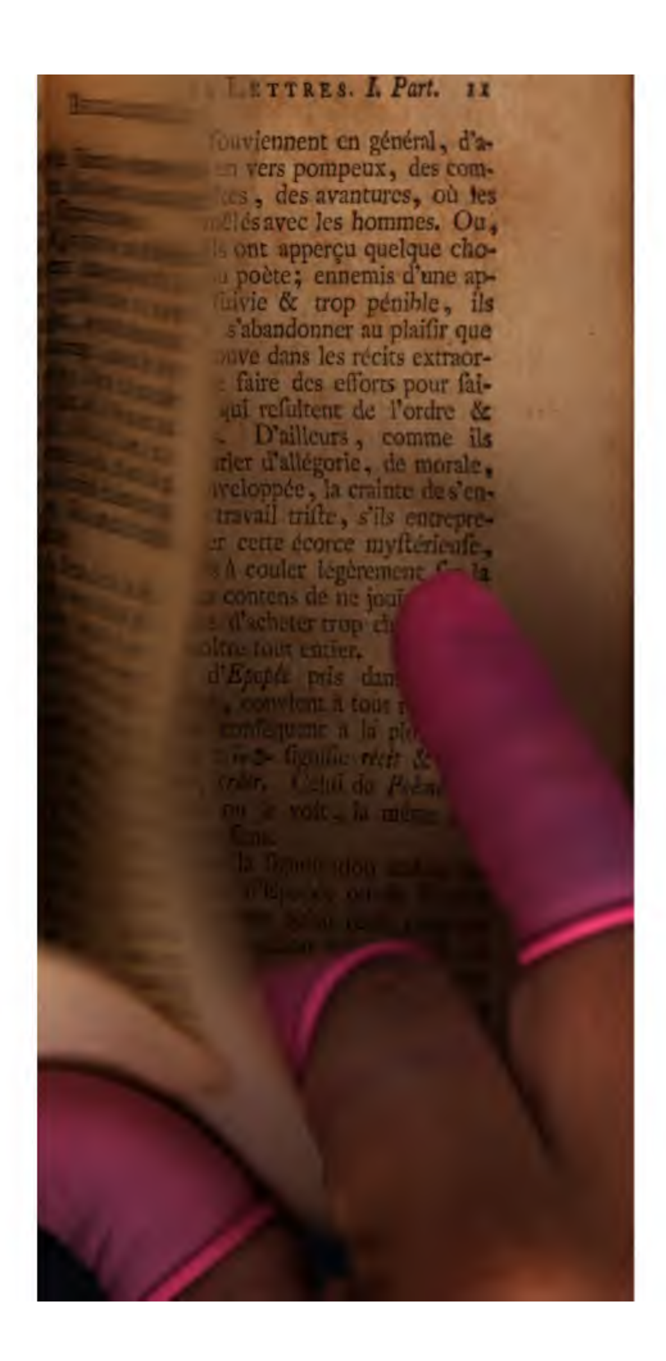
Quand

Quand l'Artiste travaille, la matière, indépendante de ses vuës & de ses idées, le mène plutôt qu'elle ne le suit, ou elle ne le suit qu'à regret, & par conséquent de mauvaise grace. Ainsi chaque sujet doit se faire à lui-même une forme & une nature particulière, & qui fasse de chaque Ouvrage comme une espèce à part. Cela se trouve dans presque toutes les Poésies. Les Epopées, les Tragédies, les Comédies, sont toutes si différentes les unes des autres, elles sont composés d'élémens si disparates, il y a tant d'alliage même dans ces élémens, qu'il ne reste quelquefois de commun dans la même espèce, que le nom. Les tems, les lieux, les mœurs, la religion, ensuite le génie de l'Auteur, le tour de son imagination, ses passions habituelles, enfin la configuration même du sujet, le point où on le prend, tout cela emporte tellement sur la nature du genre, qu'il ne seroit presque point reconnoissable sans le secours du titre qu'on lui donne. Les règles mêmes, qui sont comme des modèles métaphysiques, des protocoles tracés par les maîtres, ne présentent qu'un plan vague & indéterminé. Quel Artiste est jamais venu à bout d'y réduire exactement aucun sujet? Il faut qu'elles plient presque par-tout, & qu'elles prennent la forme même de la matière qu'elles devroient régler. D'où il resulte que les genres, dans les arts d'imitation, ont dû

nécessairem…
former des…
TOUS le…
néanmoins…
nient. La…
un objet p…
& une man…
est le trait…
ver dans so…
aussi inaltérab…
la Poésie &…
court après…
un son qu'on…
souvent on n…
qu'on tient; …
de pensées, …
sent, se succè…
ment; c'est un…
seul puisse ve…
une suite de…
un tout naturel.

CEPENDA…
de la Nature, …
… de la …
… de ch…
… les Arts …

les…
nière…
en par…
travaillon…
réduire à l…
de vuë.
matière; e…



ſouviennent en général, d'a-
n vers pompeux, des com-
es, des avantures, où les
élés avec les hommes. Ou,
ls ont apperçu quelque cho-
u poète; ennemis d'une ap-
ſuivie & trop pénible, ils
s'abandonner au plaiſir que
uve dans les récits extraor-
faire des efforts pour ſai-
qui reſultent de l'ordre &
D'ailleurs, comme ils
rler d'allégorie, de morale,
veloppée, la crainte de s'en-
travail triſte, s'ils entrepre-
r cette écorce myſtérieuſe,
à couler légérement ſur la
contens de ne joui
d'acheter trop ch
ltre tout entier.
d'*Epopée* pris dan
, convient à tous
conſéquent à la pl
ſignifie *récit* &
créer. Celui de *Poëm*
ou ſe voit, la même
ſens.

nécessairement s'altérer, se dégrader, & former des espèces bâtardes.

TOUS les arts d'imitation ne sont pas néanmoins également sujets à cet inconvénient. La Peinture, par exemple, aïant un objet précis, qui est la nature visible, & une manière précise de le rendre, qui est le trait & la couleur, a pu se conserver dans son état, & se montrer presque aussi inaltérable que la Nature. Mais dans la Poésie & dans la Musique, où l'on court après une idée qui s'envole, après un son qu'on n'a fait que soupçonner; où souvent on ne sait ce que l'on cherche, ce qu'on tient; où l'on est dans un tourbillon de pensées, de mouvemens qui se poussent, se succèdent, se détruisent si rapidement; c'est une sorte de prodige, que l'art seul puisse venir à bout de fournir une certaine suite de pensées qui aillent à former un tout naturel.

CEPENDANT, les Arts étant imitateurs de la Nature, & une des plus grandes perfections de la Nature se trouvant dans l'uniformité de chaque espèce, il est essentiel que les Arts l'imitent par cet endroit. Il faut que chez eux, comme dans la Nature, chaque chose soit ce qu'elle doit être, & qu'elle le soit d'une manière évidente, constatée par une différence essentielle, qui frappe d'abord l'esprit; sans quoi il y a vice, desordre, égarement, ou foiblesse de génie; en un mot, il y a ce défaut dont parle

parle Horace, *vana fingentur species*: ce ſont des idées vagues, que rien ne termine, ne ſépare des autres objets.

QU'EST-CE qui caractériſe eſſentiellement chaque genre de poéſie ? C'eſt ou la qualité des acteurs, ou la nature du ſujet, ou enfin l'effet même produit par l'ouvrage. Les acteurs ſont faits pour le ſujet; le ſujet eſt choiſi pour produire l'effet; ainſi c'eſt l'effet qui attire tout à ſoi: c'eſt lui qui eſt le centre, le but, le terme de la pièce; c'eſt donc lui ſeul qui doit caractériſer eſſentiellement chaque genre. Tous les autres Arts ſont caractériſés de même.

LA Rhétorique eſt l'art de bien dire, parce que *bien dire* eſt l'effet qu'elle doit produire: la Grammaire eſt l'art de bien parler; la Logique, l'art de bien penſer; parce que *bien parler* & *bien penſer* ſont les deux effets que ces deux Arts veulent opérer. Ainſi l'effet de la poéſie caractériſera ſon eſſence générale. Elle eſt l'art de peindre de manière à remuër le cœur. Qu'on diſtingue les différentes eſpèces de paſſions qu'on peut remuër; on aura les eſpèces de poéſies. La Paſtorale produit un ſentiment doux & paiſible. L'Epopée fait naître l'admiration. La Tragédie nous tire des pleurs. La Comédie nous fait rire. Si celle-ci faiſoit pleurer, elle ſeroit auſſi peu comédie, qu'une Tragédie ſeroit peu tragique, ſi elle faiſoit rire. Si

elle produit un ſentiment équivoque, c'eſt une ſorte de monſtre qui n'appartient à aucune eſpèce, & qui, par cette raiſon, ne peut manquer de déplaire à un ſpectateur, qui ne ſait ſi on l'a appellé pour rire ou pour pleurer.

Il en eſt de même de tous les autres genres. Tout lecteur s'attend à y recevoir une impreſſion de telle ou telle eſpèce; & ſi l'Ouvrage ne la lui fournit pas, ou qu'il ne la fourniſſe qu'imparfaitement, ou d'une manière confuſe, équivoque; il a droit d'être mécontent.

Nous avons tâché de marquer les caractères de l'Apologue, de l'Eglogue, dans les deux articles précedens: nous allons eſſayer dans celui-ci, de faire la même choſe ſur le Poème épique, & nous continuerons de même ſur les autres genres. Nous le répétons au jeune lecteur: pour bien entendre cette matière, il ne ſuffit pas de lire rapidement & par manière d'amuſement, il faut étudier & réfléchir, & ſe rendre compte à ſoi-même des idées qu'on aura priſes.

I.

Ce que c'eſt que l'Epopée.

La plupart des jeunes gens qui liſent l'Enéide ou l'Iliade, n'en remportent ordinairement que des idées vagues & confu-

fuſes. Ils ſe ſouviennent en général, d'avoir vu décrits en vers pompeux, des combats, des tempêtes, des avantures, où les Dieux étoient mêlés avec les hommes. Ou, ſi par hazard, ils ont apperçu quelque choſe du deſſein du poète; ennemis d'une application trop ſuivie & trop pénible, ils ont mieux aimé s'abandonner au plaiſir que l'imagination trouve dans les récits extraordinaires, que de faire des efforts pour ſaiſir les beautés qui reſultent de l'ordre & des proportions. D'ailleurs, comme ils ont entendu parler d'allégorie, de morale, d'inſtruction enveloppée, la crainte de s'engager dans un travail triſte, s'ils entreprenoient de percer cette écorce myſtérieuſe, les a déterminés à couler légèrement ſur la ſuperficie, plus contens de ne jouïr de l'art qu'à demi, que d'acheter trop cher le plaiſir de le connoitre tout entier.

LE terme d'*Epopée* pris dans ſa plus grande étenduë, convient à tout récit poétique, & par conſéquent à la plus petite fable d'Eſope : ἔπος ſignifie *récit* & ποιεῖν *faire*, *feindre*, *créer*. Celui de *Poème épique* a, comme on le voit, la même origine & le même ſens.

MAIS, ſelon la ſignification établie par l'uſage, le nom d'Epopée ou de Poëme épique, ne ſe donne qu'au récit poétique de quelque grande action qui intéreſſe des peuples entiers, ou même tout le genre humain. Les Homères & les Virgiles

en ont fixé l'idée jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis,

A en juger par la prémière idée qui se présente, l'Epopée est une histoire, ou quelque chose qui lui ressemble fort: ce sont des faits, des évènemens qu'on y raconte. Mais la ressemblance n'est qu'apparente ; il ne faut pas qu'on s'y trompe.

L'HISTOIRE est consacrée à la vérité. C'est un témoin qui dépose, qui présente les faits tels qu'ils sont, sans les altérer, ni les embellir. L'Epopée au contraire ne vit que de mensonges: elle invente tout ce qu'elle raconte, & ne connoit d'autres bornes que celles de la possibilité.

QUAND l'Histoire a rendu son témoignage; tout est fait pour elle. On ne lui demande rien au-delà. On veut au contraire que l'Epopée charme le lecteur; qu'elle excite son admiration; qu'elle occupe en même tems la raison, l'imagination, l'esprit ; qu'elle touche les cœurs, étonne les sens, & fasse éprouver à l'âme une suite de situations délicieuses, qui ne soient interrompues quelques instans, que pour se renouveller avec plus de vivacité.

L'HISTOIRE présente les faits sans songer à plaire par la singularité des causes, ou des moyens. C'est le portrait des tems & des hommes ; par conséquent l'image de l'inconstance & du caprice, de mille variations, qui semblent l'ouvrage du

ha-

hazard & de la fortune. L'Epopée ne raconte qu'une action, & non plusieurs. Cette action est essentiellement intéressante: ses parties sont concertées: ses causes sont vraisemblables: ses acteurs ont des caractères marqués, des mœurs soutenues: c'est un tout, entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ses parties..

Enfin l'Histoire ne montre que les causes naturelles. Elle marche, ses mémoires & ses dattes à la main: ou si, guidée par la Philosophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes, chercher les principes sécrets des évènemens que le vulgaire attribue à d'autres causes; jamais elle ne remonte au-delà des forces, ni de la prudence humaine. L'Epopée est le récit d'une Muse, c'est-à-dire, d'une intelligence céleste, laquelle a vu non-seulement le jeu de toutes les causes naturelles, mais encore l'action des causes surnaturelles, qui préparent les ressorts humains, qui leur donnent l'impulsion & la direction, pour produire l'action qui est l'objet du poëme.

Ainsi, dans ce prémier coup d'œil on voit, d'un côté dans l'Histoire, un récit des actions, & l'exposition de leurs causes naturelles. De l'autre côté, on voit dans l'Epopée, aussi un récit, mais une seule action & non plusieurs, & outre les causes naturelles, l'influence des causes surnaturelles.

JE définirai donc l'Hiſtoire : Le récit véritable d'actions naturelles. Et par opposition, je définirai l'Epopée : Le récit poétique d'une action merveilleuſe.

COMME le terme *poétique* renferme tout ce qui tient à l'imitation de la nature, on a dans ces quatre mots, la différence de l'Epopée avec les Romans, qui ſont au-delà du vraiſemblable ; avec l'Hiſtoire, qui ne va pas juſqu'au merveilleux ; avec le Dramatique, qui n'eſt pas un récit ; avec les autres petits poëmes dont les ſujets n'ont rien de noble, ni d'héroïque.

TOUT ce que nous dirons ſur ce genre de poéſie, ſe réduit à développer cette définition, & à la vérifier par la conduite des poëtes qui ont mérité le ſuffrage de tous les ſiècles.

II.

Matière de l'Epopée.

LA matière de l'Epopée n'eſt pas une habitude, ni une paſſion : c'eſt une action.

UNE habitude n'a rien de ſenſible par elle même : ce n'eſt qu'une facilité d'agir bien ou mal, ſelon qu'elle eſt vertu, ou vice ; mais facilité qui ne ſe montre que lorſqu'on agit. Un artiſan endormi a en lui l'habitude & la ſcience de ſon art. Une habitude ne peut donc être la matière d'un récit : cela eſt évident.

IL en eſt de même d'une paſſion. Toute pas-

passion est un mouvement du cœur, plus ou moins vif, qui nous porte à agir. C'est un ressort tendu, prêt à produire l'action.

QU'EST-CE qu'une action? Nous l'avons dit ci-dessus: (a) c'est une entreprise qui se fait avec choix & dessein. La liaison, & les différences de ces trois choses deviendront sensibles dans un exemple.

L'AÎNÉ des Horaces aime la gloire de Rome: c'est en lui une habitude. Sa sœur Camille verse des pleurs sur sa victoire qui fait la gloire de Rome: il en devient furieux; c'est en lui un mouvement de passion. Il la tue dans sa fureur: voilà l'action. L'habitude est le principe éloigné; l'objet qui frappe l'ame, anime ce principe; le principe animé se porte à l'action, avec plus ou moins de vivacité, selon qu'il a été plus ou moins vivement frappé.

III.

Qualités de l'action Epique.

Elle doit être une.

TOUTE action poétique doit être une. Deux actions qui marcheroient ensemble, si elles intéressoient également, partageroient le cœur, & rendroient ses mouvemens incertains. Si elles n'étoient pas également intéressantes, l'une donneroit du dé-

(a) Voyez les *Beaux Arts* 1753. pag. 106, 107.

dégoût pour l'autre. Ainsi tout le monde a conclu pour l'unité.

La totalité des actions d'un héros, ce qu'on appelle une vie, ne peut donc être la matière d'un poème régulier.

1°. Une vie est un corps trop étendu, pour qu'on puisse l'embrasser d'une seule vuë. On ne peut en saisir ni les rapports, ni les proportions; ni par conséquent en voir la beauté. Les Peintres qui se sont avisés de tracer sur un même champ plusieurs actions du même héros, n'ont fait que renfermer plusieurs tableaux dans un même cadre.

2°. Tout n'est pas héroïque dans la vie d'un héros; & ses efforts pour faire des prodiges peuvent être interrompus par des repos de plusieurs années.

3°. Enfin les faits n'étant pas nécessairement enchaînés les uns avec les autres pour arriver à une fin qui les embrasse tous comme moyens, le lecteur n'a point d'intérêt qui le mène jusques au bout du poème. Il s'arrête quand il est las; & la suite des choses ne le rappelle point à la lecture. Ces trois raisons réunies sont plus que suffisantes pour que tout poète se borne à une seule action. On pourroit y en ajouter une quatrième: c'est l'impatience du lecteur, qui n'aime point à voir trop éloignée, la fin de ce qu'il commence; il se croit alors comme dans une forêt, d'où il ne sortira jamais. Cette idée le fatigue d'avance, l'in-

l'inquiète, & le diſtrait dans le plaiſir qu'il reſſent.

QU'EST-CE qui fait que l'action d'un poème eſt une?

LA réponſe à cette queſtion eſt ſimple. L'action eſt une quand elle eſt indépendante de toute autre action, & que toutes ſes parties ſont liées naturellement entre elles.

MAIS qu'eſt-ce qui opère cette union intérieure des parties, & cette ſéparation, qui la rend indépendante de tout ce qui n'eſt point elle?

IL y a des auteurs qui prétendent que c'eſt l'unité de la maxime de morale, qu'ils croient reſulter du poème; que c'eſt cette maxime qui appelle, qui attire à ſoi toutes les parties. Mais il eſt aiſé de concevoir une action comme une, ſans ſonger qu'elle enſeigne telle ou telle vérité. Achille a tué Hector, voilà une action: faut-il ſonger à la morale, pour ſentir que cette action eſt une? Et d'ailleurs quelle morale peut-on tirer de cette action, ainſi préſentée, & qui cependant eſt une vraie action?

D'AUTRES ont cru que l'unité dépendoit de l'unité d'entrepriſe: mais tout Poème épique eſt un tiſſu d'entrepriſes multipliées. Chaque chant en contient pluſieurs: qu'eſt-ce qui les unit ſous un même point de vuë?

EST-CE l'unité de héros? L'I-

lia

liáde en contient un peuple entier.

Est-ce l'excellence de quelqu'un d'entre eux? Mais ſi Achille excelle en valeur; Agamennon excelle en autorité, Neſtor en ſageſſe, Ulyſſe en prudence.

Ce n'eſt donc rien de tout cela qui peut faire l'action une, c'eſt-à-dire, en faire un tout arrondi, plein, ſolide en ſoi, & détaché de tout ce qui n'eſt pas lui.

L'unité d'action procède de la propoſition même du ſujet. C'eſt ce qui annonce le but du poète, qui marque le commencement & qui fixe le terme.

Toute action a deux fins, l'une qui détermine l'action de celui qui agit; l'autre qui eſt le terme de l'action même. L'une marque le point du départ, avec la direction des efforts vers le but: l'autre point eſt celui de l'arrivée. Tous les pas du poète ſont dans cette direction: toutes les matières qu'il emploie, fuſſent-elles épiſodiques, ſont emportées par ce courant, ou plutôt enfermées entre ces deux termes, comme dans un cercle. Si Virgile avoit dit: je chante le deſeſpoir de Didon; ſon poème n'eût contenu qu'un livre, & cependant il eût fait un tout. De même s'il eût dit, je chante la deſcente d'Enée aux enfers, les obſèques d'Anchiſe, la malheureuſe avanture de Niſe & d'Euryale; l'action de ſon poème eût été entière, ſans avoir plus de cinq ou ſix cens vers. Mais aïant dit: je chante un héros qui par mille

tra-

travaux s'établit en Italie ; toutes les traverses qu'essuie ce héros pour cet établissement sont du sujet du poète.

Il n'y a au monde aucune matière absolument isolée, aucune action qui ne tienne à la masse totale des causes & des actions humaines : le monde moral est comme le monde physique ; tout d'une seule pièce. Ce qu'on en peut extraire n'est donc que partie. Pour faire de cette partie un tout, pour la terminer en tout sens, il faut la séparer de tout ce qui est attenant, trancher toutes les liaisons; c'est ce qui se fait par la proposition. L'Auteur dit, je veux raconter la colère D'Achille: là commence l'action. Quand cette colère sera chantée, le poème sera fini. Si Homère eut voulu chanter la prise de Troie, il le pouvoit, sans perdre le mérite de l'unité. Il n'y auroit pas eu plus d'évènemens dans son poème qu'il n'y en a dans son Iliade. S'il ne l'a point choisie; c'est sans doute parce que la prise d'une ville est moins intéressante pour l'humanité, qu'une passion humaine; ou que ce tout, quoique un, auroit paru trop grand pour être embrassé d'une seule vuë. Cette dernière raison, qui est d'Aristote, est entièrement contre Virgile, puisqu'à proprement parler, l'action d'Enée est la conquête de l'Italie, l'établissement d'un peuple dans une terre étrangère.

L'unite' dépend donc de la proposition que fait le poète en commençant; & c'est

c'eſt pour cela qu'elle eſt eſſentielle dans tout poème.

MAIS, dira-t-on, ſi la propoſition ſuffit pour donner l'unité à un ſujet ; qui diroit en commençant : je chante les actions du peuple Romain, auroit donc unité de ſujet?

IL faut ici diſtinguer entre ſujet & action. Un ſujet peut être un, & contenir mille actions : cela eſt évident par l'exemple qu'on objecte. Or nous parlons ici d'action, & non de ſujet ; & quoique l'action dans tout poème ſoit un ſujet ; cependant tout ſujet qui eſt un, n'eſt pas propre à être un ſujet de poème, dès qu'il n'a pas unité d'action. Il faut que ce ſujet préſente dès l'abord un ſeul point de vuë, & que tout ce qu'on emploie de forces mouvantes tende & arrive à ce point ; & par-là le ſujet eſt action, & en même tems une action.

CETTE unité d'action n'empêche point l'uſage des Epiſodes, pourvu qu'il ſoit ſobre & adroit.

Des Epiſodes.

ON entend en général par Epiſodes, certaines petites actions ſubordonnées à l'action principale, & qui ſemblent jouër autour d'elle, pour délaſſer le lecteur par une variété étrangère à celle du ſujet même. Car tout lecteur aime à changer d'objet, au moins pour un moment. Telle eſt l'avanture de Cacus racontée par Evandre,

cel-

celle d'Achemÿnide, celle de Nise & d'Euryale. Ces morceaux pourroient être détachés, que l'Enéide n'en seroit pas moins un Poème épique.

Le terme d'Episode dans son origine, signifioit les récits dont on entrelaçoit les chants lyriques faits en l'honneur des dieux. Ces récits étoient d'abord liés à la divinité qu'on célébroit: ensuite ils lui furent étrangers: c'étoit l'histoire de quelque fait héroïque; & ils étoient entièrement séparés les uns des autres par la matière même & par le sujet. Bientôt on s'avisa de les lier de manière que les différentes parties étant réunies, ils faisoient un corps de récit suivi. Il arriva qu'on prit plus de plaisir à ces récits qu'on n'en prenoit aux chants des hymnes; & par cette raison le récit, qui avoit été épisodique, devint sujet principal; & réciproquement le chant des hymnes, qui auparavant avoit été l'objet principal, devint épisodique. Cependant ces deux parties retinrent leur prémier nom, au moins dans le spectacle mêlé de chants. On y appella toujours épisodes les récits, à cause de leur origine; & le chant des hymnes retint le nom de chœur. C'est ce qui nous fait trouver de la confusion & de l'embarras dans ce que les Anciens ont écrit sur cette matière.

Mais le terme d'épisode n'aïant changé de sens que dans les drames, hors de ce genre, il doit être pris dans son sens origi-nal-

naire. Et comme alors il signifioit une pièce d'attache, il doit signifier encore la même chose dans l'Epopée. Ainsi, aujourd'hui sur-tout que ce mot est rendu par l'usage même à sa prémière signification, nous prendrons le terme d'épisode pour signifier une partie qui aide à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, sans l'empêcher d'arriver à sa fin.

L'E'PISODE, dans le Poème épique, doit être amené par les circonstances. Il y a des liens invisibles qui attachent entre elles une infinité de choses. Il ne s'agit que de faire sentir ces liaisons. Enée va demander du secours à Evandre. Il le trouve faisant un sacrifice; il étoit naturel qu'Evandre lui racontât l'origine de ce sacrifice, d'autant plus que c'est l'action d'un héros, d'Hercule, qui a purgé le païs, d'un scélérat qui en troubloit la paix; & que d'ailleurs il parle à un héros.

L'E'PISODE doit être court, à proportion que sa matière est éloignée du sujet: tel est celui dont nous venons de parler. La raison est qu'en pareil cas, ce n'est qu'un délassement accordé en passant, pour renouveller l'esprit plutôt que pour le distraire.

IL doit offrir des objets différents de ceux qui le précèdent & qui le suivent. La raison en est sensible; on ne l'emploie que pour la variété. Si après une description de combats, on présentoit un Episode où

il

il fût parlé de guerre; ce seroit aller contre le but même de l'Episode.

Il doit être cependant du ton général de l'ouvrage. Virgile ne décrit point les amours de Didon comme ceux de Gallus, l'une étoit Reine, l'autre berger.

IV.

Intégrité de l'action épique.

On compte parmi les qualités de l'action, qu'elle soit *Entière*. Mais cette qualité est renfermée dans l'idée de l'action telle que nous l'avons donnée; puisqu'elle comprend nécessairement un commencement, un milieu & une fin. Et d'ailleurs qui s'avisera, dans un poème, de présenter une action commencée, & de la laisser imparfaite; c'est une faute dans laquelle on ne tombe que quand il y a impuissance absolue d'achever.

V.

L'action épique sera intéressante.

Il y a deux manières d'intéresser; l'une qui tient à la nature de l'action & de l'objet, l'autre qui dépend de la nature des obstacles à surmonter: la prémière nous émeut c'est le touchant; la seconde pique notre curiosité, c'est le singulier.

Le touchant renferme plusieurs sortes d'intérêts: L'intérêt de nation: un Romain

main s'intéresse à l'entreprise d'Enée, parce qu'il est Romain. L'intérêt de religion: un Chrétien s'intéresse à l'entreprise de Godefroi, qui veut délivrer le tombeau de Jésus-Christ. L'intérêt de la nature ou de l'humanité: tout homme s'intéresse aux malheurs d'un autre homme.

CES trois sortes d'intérêts doivent se réunir dans l'action du Poème épique, qui est un ouvrage de goût & en même tems un ouvrage politique, historique, théologique & moral; comme on le verra ci-après. L'Iliade & l'Odyssée les réunissoient tous trois pour les Grecs, & l'Enéïde de même pour les Romains. Aujourd'hui nous ne trouvons dans ces poèmes que le seul intérêt de l'humanité, qui est le seul qui vive autant que le genre humain, & le seul par conséquent qui doive par sa nature assurer à un poème l'immortalité.

ET c'est en quoi Homère a fait ce semble, beaucoup mieux que Virgile. Il n'a point pris, comme lui, l'établissement d'un prince dans quelque partie du monde. Que nous importe qu'Enée ait débarqué sur les bords du Tibre; & qu'il ait enlevé un royaume à quelqu'un qui y prétendoit? Le Poète grec prend son sujet dans le cœur humain: c'est une passion qui s'enflamme, qui sort par une action vive, & qui cause les plus grands ravages. Toute son Iliade contient l'histoire de la colère d'un héros; de même que le quatrième livre de l'Enéï-

de

de renferme l'hiſtoire de l'amour d'une Princeſſe. Et par cette raiſon, on peut dire que le ſujet de l'Iliade eſt, par rapport à l'intérêt, autant au-deſſus de celui de l'Enéide, que l'intérêt du quatrième livre de l'Enéide eſt au-deſſus de celui des autres livres de ce poème. J'aime bien mieux voir le tableau de l'amitié dans Niſe & Euryale, que les combats de Turnus ou d'Enée. Tous les hommes ne ſont pas faits pour combattre; mais ils ont tous un cœur pour aimer, pour haïr, pour ſentir; & plus on l'exerce, ce cœur, plus on fait plaiſir aux hommes.

Il en eſt de même de l'Odyſſée. Qu'Ulyſſe ſoit grec ou non; cette qualité ne rend pas ſes malheurs plus touchans pour nous. Mais c'eſt un homme, & un homme qui eſſuie tous les maux que l'humanité peut éprouver de la part des Dieux, & de toute la nature conjurée contre lui, & qui ſurmonte tout par la patience & la prudence. Homère, qui a ſenti que cet intérêt d'humanité devoit faire la baſe d'un poème, le préſente toujours de la façon la plus marquée dans les détails, dans les diſcours, dans les ſituations particulières. Sur quoi on peut faire en paſſant, cette réflexion: Si les poèmes d'Homère & de Virgile, quoique de trois intérêts ils n'en aient qu'un pour nous, nous font tant de plaiſir, quelle impreſſion ne devoient-ils pas faire ſur des peuples qui y voyoient

leur propre hiſtoire, leurs mœurs, leur religion? Et en renverſant la propoſition, combien nos Poèmes épiques ſont-ils inférieurs à ceux des Anciens, puisque réuniſſans à la fois l'intérêt de nation, de religion, & celui de l'humanité, ils laiſſent notre cœur ſans émotion, ou du moins, dans un état plus tranquille que ceux de l'antiquité.

L'INTÉRET de l'humanité ſe partage en pluſieurs branches, dont chacune eſt l'objet principal & particulier de qnelque genre de poéſie.

L'EPOPÉE intéreſſe tous les hommes, en leur propoſant des objets héroïques & merveilleux: c'eſt de quoi élever l'ame par la conſidération des modèles. Elle attire les hommes par l'*admiration*.

LA Tragédie intéreſſe par l'atrocité des évènemens, & le caractère de ceux qui en ſont la victime: elle nous appelle par le ſentiment de *compaſſion*, & nous retient par celui de *terreur*.

LA Comédie nous plait par la ſingularité & la bizarrerie des entrepriſes ou des mœurs. Elle nous réjouït en nous *faiſant rire*; au-lieu que l'Epopée le fait en nous étonnant, & la Tragédie en nous faiſant pleurer.

LA Poéſie paſtorale nous charme par ſa douceur & ſa ſimplicité, & par l'idée de *repos* qui l'accompagne.

MAIS comme l'Epopée eſt la mère & la ſour-

ſource de tous ces genres, elle doit en renfermer tous les intérêts. Quand elle a étonné le lecteur par la colère de Junon, qui fait déchaîner les vents, par la puiſſance de Neptune, qui calme les eaux; elle l'attendrit, le trouble, par les horreurs d'une ville ſaccagée, par l'amour d'une princeſſe qui meurt deseſpérée. Quelquefois-même, mais rarement, elle peint un Therſite, ou un pilote jetté par dépit dans la mer, & qui revenant ſur les flots vomit l'eau ſalée. Enfin, quand le Poète en trouve l'occaſion, il décrit un païſage, il peint le repos de la vie champêtre, les feſtins ruſtiques du bon Evandre, & les rayons du ſoleil naiſſant, qui l'éveillent avec le ramage des oiſeaux. Pour être Poète tragique, ou comique, ou berger, il ne faut être qu'une choſe; mais pour être Poète épique, il faut être tout, & l'être à un dégré éminent. C'eſt le peintre de tout l'Univers.

Nœuds & dénouëmens.

La ſeconde manière d'intéreſſer eſt celle qui vient des obſtacles; lorsque le héros trouve une forte oppoſition à ſes deſſeins. La prémière manière eſt plus touchante, plus douce; celle-ci eſt plus vive, plus piquante.

Tout lecteur, s'il a de l'ame, prend parti dans l'entrepriſe: il s'attache au héros: il tend à la fin avec lui: il s'irrite comme lui contre les obſtacles: il cherche en lui-

même des moyens pour les forcer, ou les éviter; & quand il n'en trouve pas, & qu'il est obligé de remettre tout entre les mains du héros, alors il l'aide sécrettement de ses vœux: il attend l'issuë avec impatience, jusqu'à ce que le héros triomphe, ou succombe; & alors il triomphe, ou succombe avec lui. Telle est l'idée qu'on peut donner de l'intérêt que produit le danger, l'obstacle présenté. N'y eut-il que la curiosité; l'esprit veut voir la fin d'une entreprise douteuse. Un homme, un grand homme, qui a en lui des ressources inconnuës, fait tout l'effort possible: on attend; &, eut-on le cœur indifférent, on se félicitera d'avoir attendu, si l'effort réussit.

LES obstacles présentés s'appellent *Nœuds*, & la manière dont on les force, se nomme *Dénouëment*

UNE action sans nœud est presque toujours sans intérêt; parce que c'est la difficulté qui irrite les passions, & qui met en œuvre les grandes vertus. Ainsi toute action poétique doit avoir un nœud.

IL y a dans un poème nœud principal, & nœuds subordonnés. Le principal doit être unique: les autres seront multipliés selon le besoin & la vraisemblance.

LE nœud principal de l'Enéide est la colère de Junon, qui s'oppose à l'établissement d'Enée en Italie. Les nœuds subordonnés sont les effets de cette colère: c'est une tempête qui rejette Enée loin de l'Italie:

lie: c'eſt l'amour d'une Princeſſe, qui veut retenir ce héros à Carthage: c'eſt la valeur d'un Prince qui s'oppoſe à l'établiſſement de ce héros. Ces trois nœuds ſont ſubordonnés à un nœud ſupérieur, qui les embraſſe de manière qu'ils font plutôt trois branches d'un même nœud, que trois nœuds ſéparés.

Les nœuds viennent de l'ignorance de celui qui agit, ou de ſa foibleſſe. Iphigénie va ſacrifier ſon frère Oreſte qu'elle ne connoit pas: le ſacrifiera-t-elle? Voilà le nœud, qui inquiète le ſpectateur. Si elle ſavoit que c'eſt ſon frère, il n'y a pas de doute qu'elle ne l'épargnât. Ainſi c'eſt ſon ignorance qui tient les eſprits en ſuſpens. Eſther ſait que le Roi Aſſuerus va perdre tous les Juifs: comment pourra-t-elle, foible qu'elle eſt, ſeule, ſans ſecours, s'oppoſer à cette puiſſance? Voilà le nœud: c'eſt un Roi puiſſant à desarmer.

Le nœud qui vient de l'ignorance ſe réſout par la connoiſſance de ce qui étoit inconnu: Iphigénie reconnoit ſon frère, & le ſauve. Celui qui vient de la force oppoſée, ou de la foibleſſe du héros qui entreprend, ſe réſout en détruiſant la force contraire par une force, ou par un art ſupérieur. Ainſi Eſther bien conſeillée va trouver Aſſuerus, & l'empêche d'agir.

La prémière eſpèce de dénouëment, s'appelle dénouëment par reconnoiſſance. La ſeconde, par péripétie, ou ſi on veut, par révolution.

Il y a néceſſairement révolution, ou ce qui eſt la même choſe, changement de fortune, dans l'acteur qui fait l'entrepriſe, ſoit qu'il force l'obſtacle, ou qu'il y ſuccombe. Eſther force l'obſtacle, Joſias dans Athalie le force auſſi: ils paſſent dans un état plus heureux. Phèdre & Hippolyte y ſuccombent: il y a auſſi révolution; ils paſſent dans un état plus malheureux. Quelquefois la révolution eſt double, comme dans Athalie: la Reine tombe, & le jeune Prince règne. Quelquefois même il y a outre cela reconnoiſſance, comme dans Héraclius; parce que, l'ignorance diſſipée, l'état des perſonnes change.

Nulle entrepriſe poſſible n'eſt difficile qu'eu égard aux moyens de celui qui entreprend. Ainſi un nœud proprement n'eſt que dans la foibleſſe des moyens comparés avec l'entrepriſe. Jamais le dénouëment n'eſt ſi agréable que quand, par l'effort de quelque vertu, ſoit de l'eſprit, ſoit du cœur, la foibleſſe-même eſt renduë victorieuſe: c'eſt un éclat qui tient du merveilleux.

Le nœud peut être dans l'action-même, quand l'entrepriſe eſt de ſoi difficile, comme la deſcente aux Enfers: ou dans quelque obſtacle du dehors, comme l'oppoſition de Turnus à l'établiſſement d'Enée en Italie. Plus il eſt ſerré, c'eſt-à-dire, difficile à dénouër, plus il eſt parfait.

Il eſt mieux que le dénouëment ſoit dans

dans l'action-même, comme la victoire d'Horace sur les trois Curiaces; & non tiré du dehors, comme l'emprisonnement de Tartuffe par un ordre du Roi. 2°. Il doit être naturel, c'est-à-dire, paroitre sans art, sans apprêt, & comme né de l'action. 3°. Il doit se faire par quelque évènement imprévu, & non par un simple changement de volonté. Si Achille fut revenu au combat à la prière d'Agamemnon, il n'y auroit pas eu une raison suffisante, eu égard à son caractère. Il ne falloit pas moins que la mort de son ami Patrocle. Et alors le dénouëment, qui est la réconciliation d'Achille avec Agamemnon, loin d'être tiré, forcé, se fait de lui-même, par la grandeur de l'intérêt qu'Achille a à cette réconciliation.

A proprement parler ce sont les nœuds & les dénouëmens qui font les vrais caractères de chaque genre de poésie. Les nœuds contiennent les efforts de la cause agissante : le dénouëment contient l'effet produit ou manqué par cette cause.

S'IL s'agit de faire naître l'admiration, d'étonner l'ame, de l'élever; il faut que les obstacles présentés au hèros soient d'une difficulté extraordinaire à surmonter, qu'ils demandent une force plus que naturelle; & que cependant le héros en triomphe. Ainsi le dénouëment de l'Epopée sera essentiellement le succès & la joie. C'est une grande vertu qu'on donne à admirer: si elle é-

choüoit, elle feroit plus digne de pitié que d'admiration. Auſſi Achille dans l'Iliade triomphe-t-il d'Agamemnon & d'Hector. Ulyſſe dans l'Odyſſée triomphe de ſes malheurs & de ſes ennemis; Enée eſt vainqueur de Turnus: enfin Satan dans le Paradis perdu de Milton triomphe du prémier homme. Car c'eſt lui qui eſt le héros aſſurément. S'il ne l'étoit pas, & que ce fût Adam, le dénouëment ſeroit tragique, & nullement épique; & s'il étoit tragique, toutes les machines ſurnaturelles qui ſont employées dans ce poème, ſeroient des rouës inutiles, puiſque le merveilleux n'a nul rapport à la pitié, & qu'il n'eſt point fait pour l'exciter. C'eſt donc le Diable qu'on nous donne à admirer dans le Paradis perdu. L'objet eſt ſingulier; mais il faut en juger comme d'une idée de peintre, c'eſt-à-dire, par l'exécution plutôt que par le fond même du ſujet. D'ailleurs s'il ne cauſe point l'admiration, il cauſe du moins l'étonnement.

S'IL s'agit de faire naître la compaſſion ou la terreur, il eſt évident que le dénouëment doit être malheureux. On donnera tel nom qu'on voudra à une tragédie qui ſe termine par la joie. Elle ſera héroïque, pleine de ſituations touchantes; mais ſi on n'y pleure pas les malheurs de ceux qu'on aimoit, ce n'eſt plus une tragédie proprement dite: c'eſt un genre voiſin de la tragédie: c'eſt, ſi on le veut, un ſujet épique

que mis en drame, ou un ſujet bourgeois déguiſé en tragédie.

JE dis les malheurs de ceux qu'on aimoit. La punition de l'oppreſſeur n'opère point le tragique. Mitridate tué ne me cauſe point de pitié, non plus qu'Athalie, ni Aman, ni Pyrrhus. De même lés ſituations de Monime, de Joad, d'Eſthér, d'Andromaque ne me cauſent point de terreur. Ces ſituations ſont très-touchantes, elles ſerrent le cœur, troublent l'ame juſqu'à un certain point; mais elles ne vont pas juſqu'au but. Si nous les prenons pour du tragique, c'eſt parce qu'on l'a donné pour tel, que nous ſommes accoutumés à nous en tenir à quelquereſſemblance; & qu'enfin, quand il s'agit de plaiſir, nous ne croyons pas toujours néceſſaire de calculer exactement ce qu'on pourroit nous donner. Où ſont donc les dénouëmens vraiment tragiques? Phèdre & Hippolyte, les Frères ennemis, Britannicus, Oedipe, Polieucte, les Horaces, en voilà des exemples. Le héros pour qui l ſpectateur s'intéreſſe, tombe dans un mal heur atroce, effrayant: on ſent avec lui le malheurs de l'humanité: on en eſt pénétré on ſouffre autant que lui.

Ariſtote ſe plaignoit de la molleſſe des ſpectateurs Athéniens, qui craignoient la douleur tragique. Pour leur épargner des larmes, les poètes prirent le parti de tirer du danger le héros aimé. Nous ne ſommes pas moins timides ſur cet article, que les

Athéniens. Nous avons si peur de la douleur, que nous en craignons même l'ombre & l'image, quand elle a un peu de corps. C'est ce qui amolit, abatardit le tragique parmi nous. On sent l'effet de cette altération, quand on compare l'impression que fait Polieucte avec celle d'Athalie. Elles sont touchantes toutes deux. Mais dans l'une, l'ame est plongée, noyée dans une tristesse délicieuse; dans l'autre, après quelques inquiétudes, quelques momens d'allarmes, l'ame est soulevée par une joie qui s'évapore, & se perd dans l'instant.

La Comédie n'a point d'efforts de vertu à faire, mais seulement des efforts d'esprit, pour trouver quelque tour adroit qui fasse sortir la sottise du héros qui réjouït la scène. Si ce héros est malheureux, ce ne doit être qu'un malheur burlesque, comme celui de l'Avare, à qui on escamotte sa précieuse cassette, afin de le forcer de céder sa maîtresse à un amant qui la mérite mieux que lui. Si le malheur étoit grave, il y auroit de quoi s'attrister: ce qui est contre le but de la Comédie; il faut donc que son dénouëment soit le succès des acteurs raisonnables, & la honte comique des acteurs ridicules.

V I.

L'action épique sera merveilleuse.

Nous avons dit que l'Epopée étoit le récit d'une chose merveilleuse. C'est la dif-

différence propre de l'action épique, à en juger par Homère, par Virgile, & par quelques-uns des Modernes, à qui le choix de leur ſujet à donné occaſion de ſuivre en plein l'idée des Anciens dans cette partie.

TOUT homme qui fera la moindre réflexion ſur la manière dont commence l'action de l'Enéide, ſentira aiſément la grande différence qu'il doit y avoir entre l'action épique & l'action tragique. Il voit les Dieux qui agiſſent par-tout. Junon traverſe les airs: le Maitre des vents ſoulève une tempête affreuſe contre un mortel. En ſuivant le poème jusqu'au bout, il voit toujours les êtres ſurnaturels mêlés dans cette cauſe. N'y paroiſſent-ils que par hazard? N'y ont-ils qu'un rôle vague & indéterminé? N'y ſont-ils que pour y jetter un vain éclat? Enfin n'y a-t-il point de règles dans la raiſon, dans le bon ſens, qui déterminent ce qu'ils doivent y opérer? Il n'eſt pas naturel de le croire.

Et cependant on le croiroit, à voir ce qu'en ont dit tous ceux qui ont traité cette matière. Les uns ne voient que l'allégorique dans l'Epopée; d'autres que l'idée d'un héros parfait en tout genre: ceux-ci ne regardent le merveilleux que comme une qualité acceſſoire, une ſimple parure de la poéſie païenne, qui ne tient point à la nature même du genre; deſorte que, ſi on en jette quelque apparence dans un poème de récit, c'eſt par condeſcendance pour

préjugé, plutôt que pour suivre les règles de l'art.

VOYONS les choses de près, & sachons une bonne fois à quoi nous en tenir.

Origine du merveilleux.

TOUS les hommes aiment le merveilleux. Et ce goût, qui se montre si vivement dans l'enfance, ne fait que changer d'objet dans les âges plus avancés. C'est par cette raison que tous ceux qui racontent, s'ils ne peuvent donner du merveilleux, tâchent au moins de donner du singulier, afin de flatter d'autant plus ceux qui les écoutent.

LES prémiers hommes qui entreprirent de composer des récits, choisirent par préférence les actions des grands hommes pour en être le sujet. Et les faisant tous descendre des dieux, selon l'usage des tems héroïques, il leur fut aisé de supposer que, dans les cas difficiles, ils avoient été aidés merveilleusement par les conseils, ou par la force même de ces êtres surnaturels auxquels ils devoient le jour.

LE mélange de l'action des dieux avec les actions des hommes, pourvû qu'on en usât conformément aux idées de ceux à qui on racontoit, avoit deux avantages: le prémier, de donner de l'éclat aux héros, & de rendre le récit plus intéressant: le second, de confirmer de plus en plus les auditeurs dans l'idée où ils étoient, qu'il y avoit

avoit des Dieux autour d'eux, pour les aider, ou les punir, ſelon qu'ils le mériteroient. Telle eſt l'origine du merveilleux dans l'Epopée.

Les grands génies qui vinrent enſuite, & qui formèrent le plan d'un Poème épique, firent des réflexions ſur la manière d'employer le miniſtère des Dieux. Comme, à conſulter la prémière idée qu'on a de la divinité, les Dieux ſont les ſouverains arbitres des hommes, qu'ils ſont leurs moteurs, leurs maitres; ils virent tout d'un coup que ſi, dans une même action, on oſoit mêler les Dieux & les hommes; les Dieux devoient faire les fonctions de cauſes prémières, & les hommes celles de cauſes ſecondes; que les Dieux devoient donner les forces, & les hommes s'en ſervir pour exécuter; de manière que le plan de l'action ſe dreſsât dans le conſeil même des Dieux, & que les mouvemens des hommes ſur la terre n'en fuſſent que l'exécution. Par ce moyen un poète étoit en état de peindre dans un même ouvrage le ciel, la terre, les enfers, les Dieux, les hommes, la religion, la nature, la ſociété, en un mot tout ce qu'il y a de choſes, & de rapports dans l'Univers.

Rien n'eſt ſi aiſé que de montrer que ceci n'eſt point un de ces ſyſtèmes imaginaires, une de ces idées bâties en l'air, ſans aucun appui ſolide. Nous avons la pratique d'Homère dans ſes deux poèmes,

& celle de Virgile dans son Enéide, qui en démontrent la solidité. Il suffira d'examiner avec quelque attention la fable ou l'ordonnance du prémier livre de l'Enéide. Le poëte entrant dans la carrière comme un athlète qui a encore toutes ses forces, y déploie toutes les ressources de son art & de son génie. Voyons donc ce qu'il a fait.

LE bon sens vouloit que d'abord le sujet fût proposé, pour fixer par là le but du poète, & donner un point de vuë au lecteur. *Je chante le héros qui a fondé l'Empire Romain, malgré les efforts d'une Divinité, qui s'y opposoit.* Cette proposition a déjà le merveilleux de l'Epopée tel que nous venons de le présenter: on y voit un homme & un Dieu.

LA proposition faite, le poète s'adresse aux Muses, pour savoir d'elles les causes: *Musa mihi causas memora.* Les évènemens s'étoient passés sur la terre, les hommes mêmes en avoient été les instrumens; ce n'étoit donc point sur les effets que Virgile avoit besoin de mémoires: c'étoit sur les causes, & les causes célestes, qu'il devoit être instruit.

LA Muse parle, & explique au poète les causes du ressentiment de la Divinité. Les causes exposées, le récit, ou l'Epopée, commence.

LES Troyens partent de Sicile; ils sont en pleine mer: voilà l'objet sur lequel doit tomber le courroux de Junon. Aussi-tôt elle

elle prépare une horrible tempête. Eole à sa prière déchaîne les vents : la flotte d'Enée est dispersée. C'étoit fait de ce héros, si Neptune mécontent de voir son empire troublé sans son ordre, n'eut chassé les vents & rétabli le repos.

VOILA' un prémier tableau vraiment épique. On y voit Junon qui poursuit Enée, & ce Prince infortuné qui gémit sous la persécution : deux parties, l'une pour les Dieux, l'autre pour les hommes. Qu'on réunisse ces deux parties, comme elles le font dans les tableaux mystiques, on a ce qu'on appelle un sujet épique : c'est-à-dire, une image qui représente les causes naturelles & les surnaturelles, & les effets produits par leur concours réciproque.

SECOND tableau. Tandis que les Troyens fatigués par la tempête, & se reposant sur le rivage, présentent un spectacle entièrement humain ; & qui est une suite naturelle de ce qui a précedé ; le poète offre un autre tableau, qui est entièrement surnaturel, & où on ne voit que le merveilleux seul. Jupiter fixe ses regards sur Enée : Venus parle à ce Dieu en faveur de son fils. Mercure est envoyé pour préparer la Reine de Carthage à bien recevoir le Prince malheureux, & Venus elle-même descend pour instruire son fils, & le guider chez la Reine.

C'EST, on le voit, la même machine qui opère. Enée est conduit par Venus.

Didon eſt diſpoſée par Mercure. Ainſi les Dieux diſpoſent des cœurs des hommes, & réglent leurs démarches. Sans l'opération de ces agens ſurnaturels, la choſe qui ſe paſſe ne ſeroit qu'une avanture ordinaire, qu'une matière digne de l'hiſtoire & non de l'épopée.

ENÉE bien reçu à Carthage envoie auſſitôt le fidèle Achate vers Aſcagne ſon fils, pour le faire venir & le préſenter à la Reine. Là, le poète place le reſſort qui produit l'amour de Didon pour Enée. Il falloit que ce fût un Dieu qui fît naître cet amour, ſans quoi ce n'eût été qu'une paſſion de Roman. Cupidon prend donc la figure d'Aſcagne, & arrivant ainſi déguiſé, il ſouffle ſon poiſon dans le cœur de la Reine. C'eſt le troiſième tableau.

VOILA' le feu allumé par une cauſe ſurnaturelle: c'en eſt aſſez: tout ce qui reſultera de cette prémière impulſion ſera vraiment épique.

CAR, quoique les Dieux ſoient ſuppoſés faire tout dans l'action de l'Epopée; cependant les poètes ne les font point entrer dans tous les détails; & il y en a deux raiſons. La prémière, eſt que les poètes ſeroient fort embarraſſés de ces acteurs ſurnaturels, qui ſouvent éclipſeroient les autres acteurs, ſurchargeroient la ſcène, & ne pourroient y être ramenés tant de fois avec aſſez de vraiſemblance & de variété. La ſeconde raiſon, qui couvre à merveille le foible du

poé-

poète, c'eſt qu'il y a plus de dignité à ne charger les Dieux que de la prémière impulſion ; laquelle portant avec certitude la cauſe ſeconde au but qui lui eſt marqué, montre la puiſſance ſuprème de l'être qui agit. Les hommes foibles & bornés, qui ne prennent leur réſolution qu'avec inquiétude, qui ont toujours à ſe défier des moyens qu'ils emploient, ſont obligés de redoubler leurs ſoins quand la choſe ſe fait. Mais un Dieu, quand il s'eſt une fois acquité de ſa fonction de cauſe prémière, à yu d'avance l'effet produit. Il ſe repoſe ſur les cauſes ſubalternes, & leur laiſſe a parcourir les petits détails néceſſaires à l'exécution. Didon eſt frappée par le trait de Cupidon :- le Dieu diſparoit : la Princeſſe eſt abandonnée à elle-même & aux circonſtances où elle ſe trouve : toutes les facultés de ſon ame ne manqueront pas de ſe remuër pour percer les obſtacles, & arriver au deſtin qui l'attend. Junon a la promeſſe d'Eole : c'eſt aſſez : Eole commande aux vents, & la Reine des Dieux ſera ſervie.

PAR cet arrangement les Dieux ſont les grands acteurs de l'Epopée, & ne paroiſſent que de loin à loin : les hommes en ſont les acteurs ſubalternes, & en occupent presque toujours la ſcène : cela eſt juſte, puisque le ſpectacle eſt fait pour les hommes.

VIRGILE a ſuivi ce plan autant qu'il l'a

l'a pu; & s'il y a manqué de tems en tems, il paroit que ce n'a été que par crainte ou de se répéter lui-même, ou de n'être pas assez intéressant. Homère a été plus heureux. Il l'a suivi exactement, sur-tout dans son Iliade, qui est le traité le plus étendu que nous aïons de la Théologie païenne.

Enfin cette manière est la plus raisonnable qu'il y ait d'employer le merveilleux. On n'en voit même de raisonnable que celle-là. Car après tout, dès qu'on fait agir les Dieux, ils sont ou agens supérieurs, ou agens inférieurs, ou causes prémières, ou causes secondes: il n'y a point de milieu. Or de ces deux espèces de rôles il ne peut y en avoir qu'une qui leur convienne.

Le Merveilleux est l'essence de l'Epopée.

Mais est-il essentiel que le Poème épique soit merveilleux de cette sorte?

Il ne s'agit point de disputer des mots. Qu'est-ce qu'on entend par Poéme épique? Est-ce tout poème en forme de récit? Si cela est, c'est la forme seule qui constitue sa nature. La conjuration de Cinna, le martyre de Polieucte, tous les sujets dramatiques mis en récit, seront autant de Poèmes épiques. Lucain, ni quelques autres, ne mériteront plus le reproche qu'on leur fait d'être historiens en vers.

Est-ce l'unité d'action? Mais cette qualité est commune à toute action de poème:

me: c'eſt une loi à laquelle tous les arts de goût ſe ſont ſoumis.

C'est peut-être la grandeur même & l'étenduë de l'action. Mais qu'un homme ſoit grand ou petit, il n'en eſt ni plus ni moins un homme.

Est-ce parce qu'elle eſt héroïque? Toute tragédie l'eſt de même que l'épopée.

Que reſte-t-il donc pour caractériſer l'eſſence de ce poème? L'intervention de la Divinité: *Per ambages Deorumque miniſteria, fabuloſumque ſententiarum tormentum præcipitandus eſt liber ſpiritus.* C'eſt-à-dire, qu'on développera dans ce genre de poéſie tous les reſſorts ſécrets de la puiſſance divine agiſſant ſur les hommes, tous les nœuds inviſibles, toutes les routes obſcures, les circuits, par où arrivent les deſtins, *ambages.* On fera mouvoir les divinités: on les intéreſſera dans l'action qui ſe fait par les hommes: elles agiront en eux, avec eux, par eux, pour eux, *Deorum miniſteria.* Enfin le génie du poète affranchi de la vérité, *liber ſpiritus*, ſe précipitera, s'élancera dans l'eſpace immenſe de la fiction, y prendra ſes machines, ſes forces mouvantes, *tormentum fabuloſum*, pour operer l'effet qu'il ſe propoſe.

Petrone ne s'en tient pas au précepte tiré d'après l'exemple d'Homère & de Virgile: il donne lui-meme un morceau de poéſie pour modèle; & là il fait paroitre le Dieu des enfers irritant la Fortune contre

tre les Romains, & l'engageant à les punir. Celle-ci consent, & prépare ses coups funestes.

Isocrate, cet orateur dont les idées sont si justes & si philosophiques, compare les éloges que font les poètes avec ceux des orateurs. Les poètes ont, dit-il, trois avantages sur nous. Prémièrement, ils ont le droit de faire intervenir les agens surnaturels pour donner la lumière & la force, en tems & lieu, au héros qu'ils célèbrent. En second lieu, ils ont une infinité de priviléges, par rapport à l'élocution. Enfin ils ont le charme du rythme & du mêtre. Isocrate regarde donc l'intervention de la Divinité, comme un des plus grands avantages que les poètes aient sur les orateurs, comme une chose qui fait portion du beau dans la poésie: par conséquent, il suppose qu'un poète vraiment poète, sachant user du privilége de son art, ne manquera point de l'employer.

Quel est l'objet du Poème épique? Tout le monde convient que c'est d'exciter l'admiration. Or quel moyen plus naturel & plus sûr pour la faire naître, que d'employer le merveilleux, & de montrer l'action de la Divinité sur l'homme, & par quelle force sécrette elle le gouverne?

Enfin qu'on demande à tout homme qui aura lu les principaux Poèmes épiques tant anciens que modernes, quelle idée lui en est restée? Qu'est-ce qui lui a paru caracté-

ractériser particulièrement ce genre de poésie? Manquera-t-il de citer les opérations de la Divinité? C'est la prémière qualité différencielle qui se présentera à son esprit. Il verra du même coup d'œil Enée & Junon, Achille & Jupiter, Ulysse & Minerve, Adam & le Démon.

D'AILLEURS ce systême n'a rien que de noble. Il est digne de ceux à qui on l'attribuë. Est-il un plus bel objet, plus grand, plus convenable à un génie presque divin, que de montrer dans un long ouvrage l'enchaînement & la subordination des causes, & l'homme, ou plutôt tout l'univers qui se remuë sous les yeux & dans la main de l'Etre suprême? Peut-on mieux rappeller la Poésie à son origine?

ON a dit que le Christianisme ne pourroit se prêter à ce genre de poésie:

De la foi d'un Chrétien les mystères terribles,
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés,
Que pénitence à faire, & tourmens mérités.

MALGRE' le respect que nous avons pour les idées de M. Despréaux, nous ne saurions croire que s'il venoit au monde un second Homère, il ne trouveroit pas dans l'histoire de la Religion une matière capable d'exercer son génie. Il ne feroit point tonner, il est vrai, un Jupiter sur le mont Ida. Pallas, Venus, Mars, Junon, Neptune, n'iroient pas se confondre dans la mêlée avec les hommes, se couvrir de pous-

sière, se battre, se renverser les uns les autres. Mais avec quel trait il peindroit le Dieu qui crée l'Univers, d'une parole; qui voit tout; qui comprend tout; qui donne seul la vie à tout! Quand l'ame de ce poète seroit enflammée par les idées des prophètes, & des autres écrivains sacrés, qu'il seroit beau de le suivre dans les peintures qu'il feroit, d'un héros qui délibère, qui entreprend, qui exécute, & le tout sous l'empire & la direction d'un génie céleste; lequel lui donneroit la prudence pour voir, la hardiesse pour entreprendre, le courage & la patience pour forcer les obstacles, tout cela conformément aux idées que nous donne la religion! Il auroit pris peut-être la chûte du prémier homme, peut-être la conquête de Jérusalem, peut-être même le siége d'Orléans. Mais c'eût été un Homère qui auroit chanté. Et il auroit démontré par l'éxécution, que le sublime & le sérieux, bien loin d'être un obstacle invincible à l'Epopée, y feroit la source des plus sublimes beautés.

QUEL fondement auroit servi d'appui, à ce merveilleux? Le même qui a servi aux Anciens: je veux dire la persuasion commune des peuples pour qui on écrit.

APRÈS avoir choisi un sujet susceptible de merveilleux, soit par l'éloignement des tems, soit par la grandeur de l'objet, soit par la vérité même de l'histoire, soit enfin par l'opinion reçue; le poète eût supposé,

ce

ce qui eſt vrai dans les principes de toute religion, que la Divinité a préparé l'évènement dont il s'agit.

IL auroit ſuppoſé en ſecond lieu, que la Divinité en a ſuivi l'exécution, ou par elle-même, ou par ſes miniſtres. Si Homère a pu aſſurer que Junon, Minerve, Mars, avoient eu part aux actions des Grecs & des Troyens, quoique ces Divinités n'euſſent qu'une exiſtence purement poétique, & fondée ſur une idée générale de la Providence des Dieux; à plus forte raiſon dans la Religion Chrétienne, où il eſt de fait que Dieu a quelquefois envoyé ſes miniſtres, pour punir des nations, faire périr des armées, protéger des peuples; pourra-t-on faire intervenir les agens ſurnaturels. Si un poète peut réaliſer ce qui eſt ſeulement poſſible; à plus forte raiſon peut-il affirmer en tel ou tel cas, l'exiſtence de ce qui a déjà exiſté réellement en tel ou tel autre cas.

ENFIN le poète chrétien ſuppoſeroit qu'un Génie céleſte, qui a vu tous les ſecrets reſſorts de la puiſſance ſurnaturelle, lui en auroit fait la confidence. Quoique cette dernière ſuppoſition ne ſoit qu'un tour adroit pour développer plus agréablement les rapports des ſupériorité & de dépendance qu'il y a entre Dieu & les hommes; cependant le lecteur, ſans trop approfondir, s'y prête volontiers; &, ſoit le privilége de la poéſie, ſoit la reſſem-

blan-

blance de ce qu'on nous dit avec ce que nous croyons, ſoit enfin ce ton de révélation qui règne d'un bout à l'autre dans le récit épique; nous donnons auſſi volontiers notre aveu aux opérations merveilleuſes que nous n'avons jamais vuës, qu'aux actions tout humaines des héros, dont nous voyons tous les jours le modèle, ſoit en grand, ſoit en petit, dans la ſociété ou dans l'hiſtoire. On en voit l'exemple dans le Paradis de Milton, qui eſt admirable dans ſon merveilleux, lorſqu'il reſte dans les bornes des idées que nous avons par la foi. Quoi de plus beau que la deſcription des ruſes du Tentateur, que les entretiens des Génies qui préſident aux aſtres, aux fleuves, aux montagnes, que les diſcours du Fils de Dieu qui s'offre à ſon Père pour racheter le genre humain, que les récits prophétiques de Raphaël, qui trace aux yeux d'Adam l'hiſtoire avenir de ſa poſtérité?

MAIS ſi l'intervention des Dieux eſt l'eſſence de l'Epopée, il pourra y avoir des Epopées ſur toutes ſortes de ſujets, ſans avoir égard à la dignité. Nous admettons la conſéquence.

QU'UNE action ſoit grande ou petite, noble ou non, il n'importe: ſi quelque Divinité l'opère, c'eſt le ſujet d'une Epopée. Peut-être ne ſera-t-elle point héroïque; mais elle n'en ſera pas moins épique: de même que la comédie eſt dramatique, ſans avoir beſoin pour cela d'être héroïque, comme la tragédie.

Il eſt vrai cependant, que ſi on fait intervenir ſérieuſement une divinité reſpectée, il eſt de la bienſéance de lui donner un objet digne d'elle, ſelon nos idées, & de l'aſſocier à des acteurs qui aient de l'élévation & de la dignité. Mais ſi le ſujet eſt peu ſérieux, s'il s'agit d'un ſceau enlevé, ou d'un chanoine qui ſe bat pour un lutrin, alors on pourra employer le miniſtère comique de quelque divinité païenne, ou de quelque génie allégorique, qui, revêtu d'un pouvoir de ſuppoſition, tiendra lieu des machines ſurnaturelles. Ainſi à la rigueur on pourra diſtinguer deux ſortes d'Epopées toutes deux merveilleuſes, l'une héroïque, & l'autre comique; de manière cependant que le nom du genre ſoit donné par excellence à l'Epopée héroïque.

Manière d'employer le Merveilleux.

Le Merveilleux étant l'eſſence de l'Epopée, il y a deux choſes à conſidérer ſur ce point: comment & quand on doit l'employer. Mais auparavant il faut diſtinguer deux ſortes de divinités, les unes réelles, & les autres ſymboliques.

Les prémières ſont regardées comme des Etres ſubſiſtans & agiſſans: tels ſont Jupiter, Cupidon, Neptune dans la fable. Les autres ne ſont que des ſymboles, des images qui repréſentent quelque paſſion, ou quelque partie de la nature, comme la Diſcorde, la Paix, &c.

QUELQUEFOIS les divinités réelles ne jouent qu'un rôle allégorique: ainsi on met Jupiter pour l'air, le ciel, Neptune pour la mer, Cupidon pour l'amour, &c. Les divinités allégoriques ne doivent être présentées qu'une fois, & en passant; parce que ce n'est proprement qu'un tour oratoire, & qu'il seroit ridicule de donner un rôle continu & toujours subsistant, à une figure de rhétorique. Ainsi à moins qu'on ne personnifie distinctement la Discorde, comme Despréaux l'a fait dans son Lutrin, ce ne peut être qu'une machine sans mouvement, un être mort & froid dans un Poème épique.

QUAND les divinités réelles jouent des rôles mixtes, c'est-à dire tantót réels, tantôt allegoriques; il faut que ce qui est allégorique ait un sens littéral assez marqué pour être pris à la lettre. Ainsi, quand Minerve arrête la fureur d'Achille qui veut percer Agamemnon, ce n'est autre chose qu'un retour de prudence, & par conséquent l'action de Minerve n'est qu'une allégorie. Mais comme cette déesse doit agir réellement dans le reste du poème, on la peint ici comme un être subsistant. Elle saisit le héros par la chevelure. Il se retourne: il voit les yeux étincelans de la Déesse: il la reconnoit, l'entend, lui obéit; de sorte qu'on peut choisir également ou le réel, ou le symbolique.

QUAND elles jouent des rôles réels, & tels

tels qu'il convient à des agens, qu'on regarde comme des personnes, la pratique des peintres peut nous aider à voir quelle doit être celle des Poètes. Les peintres dans les sujets mystiques, placent quelquefois les personnages célestes dans l'air, quelquefois ils les mêlent avec les personnages terrestres. Appliquons ceci au merveilleux de l'Epopée.

Ou l'homme, qui sait en général que la divinité agit sur lui, ne sait aucun détail des ressorts surnaturels, ou il en sait une partie. Dans le premier cas, l'action des Dieux est comme séparée de celle des hommes. Les héros attribuent ce qui se fait aux causes naturelles, parce qu'ils n'en voient pas les ressorts surnaturels; & alors le spectacle de la machine n'est que pour le lecteur. Dans le second cas, les Dieux se mêlent avec les hommes: ils prennent une figure humaine, ordinairement même un visage connu, parce qu'un inconnu causeroit du trouble dans l'action qui se fait. Le Dieu agit alors comme un homme, & ne laisse appercevoir qu'il est Dieu que quand il disparoit.

Il y a une troisième manière d'opérer, qui peut se rapporter à la seconde: c'est par les songes, les visions nocturnes, &c.

Dans la prémière manière les Dieux agissent en maîtres souverains, en arbitres qui règlent entre eux, & despotiquement, le sort des hommes; c'est la plus brillante

maniere de les présenter : c'est ainsi que Junon, Eole, Jupiter agissent dans le prémier livre de l'Enéide.

DANS la seconde, il y a moins de dignité : il semble que les Dieux fassent des fonctions subalternes, & qu'ils aient eux-mêmes besoin de s'accommoder à l'humanité pour conduire les hommes à leur gré : c'est la manière de Venus & de Cupidon dans le même livre.

DANS la troisième, ils ont moins de majesté encore, & ils impriment moins d'effroi ; parce qu'on est presque maître de prendre pour rêverie ce qui est l'oracle du ciel. Enée a souvent de ces avis de la part de son père.

SI les Dieux se montroient en Dieux, avec toute leur gloire, ils ne manqueroient pas d'atterter les hommes, & de leur ôter par la frayeur le pouvoir de penser & d'agir : alors leur opération seroit un miracle, plutôt que du merveilleux. Car ce sont deux choses qu'il est essentiel de distinguer ici. Il ne faut point de miracle dans un Poème épique, il n'y faut que du merveilleux. Le miracle est un dérangement de l'ordre naturel, fait par la cause première, soit qu'elle agisse par elle-même, sans la cause seconde, ou qu'elle emploie une autre cause seconde, que celle qui, selon les loix de la nature, étoit faite pour produire l'effet. Qu'on dise qu'une isle a volé dans les airs ; c'est ce qu'on appelle du miraculeux, parce

que

que la cauſe prémière l'a ſoulevée par elle-même, ou par une force qui n'étoit point préparée par la nature pour faire cette opération.

LE merveilleux de l'Epopée, s'il eſt ſenſé & raiſonnable, ſe réduit donc à tirer le voile qui couvre les machines qui font jouer la nature, & à repréſenter la conduite de Dieu par rapport aux choſes humaines. Quand il paſſe ces limites, ce n'eſt plus qu'un vain emportement d'une imagination égarée. *Rien n'eſt beau que le vrai.* Homère m'enchante; mais ce n'eſt point quand il me montre un fleuve qui ſort de ſon lit, pour courir après un homme, & que Vulcain accourt avec ſe feux pour forcer ce fleuve à rentrer dans ſes bords. J'admire Virgile, mais je ſuis peu touché de ſes vaiſſeaux changés en Nymphes de la mer. Qu'ai-je à faire de cette forêt enchantée du Taſſe, des hippogriffes de l'Arioſte, de la génération du péché mortel dans Milton? Ce n'eſt pas uſer, mais abuſer du privilége qu'on a de feindre: *incredulus odi.* Je renvoie ces vains miracles aux contes de Fées, à qui il eſt permis de bâtir des châteaux de criſtal, & de ſe promener avec des bottes de ſept lieues.

CEPENDANT j'aimerois mieux encore ces écarts, pourvu qu'ils ſoient d'un moment, que la retenue toujours glacée, & la triſte ſageſſe d'un auteur qui n'abandonne jamais le rivage, & qui y échouë par ti-

midité : *Est quodam prodire tenùs si non datur ultra.* Et si tel est le sort de l'esprit humain, qu'il ne puisse constamment se tenir dans la vraie route, nous aimerons mieux le caractère vigoureux qui passe le but, que celui qui n'ose y atteindre.

Où on doit placer le Merveilleux.

QUOIQU'IL soit vrai de dire que la divinité se mêle dans toutes les actions de l'homme, cependant il semble, que pour conserver la dignité de cette cause, on ne doit la présenter que dans des entreprises importantes, & même dans les parties les plus importantes de ces entreprises, & lorsque, sans elle, les hommes, faute de lumière ou de force, pourroient se détourner du but où les Dieux veulent qu'ils arrivent. Homère a un défaut, c'est de faire entrer les divinités dans de trop petits détails. Achille lance un javelot : il n'atteint pas Hector ; au-lieu de dire qu'il prend un autre trait, il faut que ce soit encore le même, & qu'une divinité le lui ait rapporté. Menelas laisse tomber son fouet, il invoque Minerve, elle le lui ramasse ; & ainsi de quelques autres endroits. Il est vrai que le ministère du Dieu relève la chose, & la rend vraiment épique, c'est-à-dire merveilleuse ; mais elle abbaisse le Dieu. On peut concilier ces deux choses, en faisant sentir que la divinité introduite dans ce cas n'est qu'un tour allégorique, pour ani-

mer

mer une cause quelconque, & l'annoblir. Ainsi pour allumer le bucher de Patrocle, Aquilon & Borée accourent du bout de l'horison, bondissant sur les flots, faisant plier les forêts : ce n'est qu'une fiction allégorique. Le Simoïs & le Scamandre sont sortis de leurs bords comblés de morts, c'est une allégorie encore. Mars crie au milieu des Troyens comme dix mille ; ce sont des bataillons serrés, & qui sont poétiquement considérés comme un Dieu, pour rendre la chose plus admirable & plus vive.

VII.

Vraisemblance de l'action épique.

Il n'est pas difficile, après tout ce que nous avons dit sur le merveilleux, de le concilier avec la vraisemblance.

Le merveilleux de l'Epopée consiste à dévoiler tous les ressorts surnaturels d'une grande action.

Le vraisemblable de ce merveilleux consistera à présenter ces ressorts tels qu'ils sont dans l'opinion de ceux pour qui on écrit.

Que d'ailleurs le poète se déclare inspiré par un génie, qui ait assisté au conseil de la divinité, où il ait vu les causes : il y aura deux moyens de nous faire croire le merveilleux qu'on nous annonce. L'image des choses que je crois, me convainc :

 le

le ton d'oracle m'ébranle. J'entends une voix sublime : je sens un feu divin qui m'embrase. D'un autre côté je connois tous les objets qu'on me fait voir, dans le ciel, sur la terre : j'oublie que c'est la fiction ; je l'embrasse comme la vérité. Si ces objets n'existent point ils méritent d'exister, & la nature y gagneroit ; si elle étoit aussi belle que l'art.. Ainsi je crois volontiers que c'est la nature elle-même ; & ne puis-je pas dire que c'est elle, puisque je le crois ?

VIII.

L'Action de l'Epopée n'est point essentiellement allégorique.

QUELQUE singulière que soit en elle-même une opinion, dès qu'un homme d'esprit se met en tête de la prouver, il ne manque guère de trouver des raisons & des autorités pour l'établir, au moins jusqu'à un certain point ; sur-tout si la matière est subtile par elle-même, & un peu embarrassée. S'il convainc peu de personnes, du moins y en a-t-il un grand nombre qu'il jette dans l'incertitude. D'ailleurs cette foule de demi-preuves qu'il entasse avec art, & qu'il présente par le côté le plus avantageux pour lui, jette sur la matière un nouvel embarras, qui augmente le travail de ceux qui cherchent à s'éclaircir, & qui les réduit quelquefois à se soumettre, pour s'épargner la peine d'une trop longue discussion.

C'EST

C'EST à-peu-près ce qui est arrivé au Père le Bossu, qui aïant étudié long tems la nature du Poème épiqne, a prétendu l'avoir développée avec plus de netteté que qui que ce soit avant lui. Son livre fut reçu avec beaucoup d'applaudissement. Comme il donnoit un systême nouveau, dont quelques parties étoient connues & avouées, celles-ci donnèrent du crédit aux autres, & le tout fut adopté. Cependant, beaucoup de gens de lettres sont revenus à l'examen, & convenans tous que le systême du Père le Bossu est l'ouvrage d'un homme qui a bien médité sur cette matière, ils ont trouvé que la méthode qu'il établit est trop laborieuse pour avoir été celle des poètes qu'il cite pour exemple.

IL prétend que le Poème épique, qui a quelquefois le nom de fable chez les Anciens, est vraiment ce qu'on appelle en françois *une Fable*, de la même nature précisément que la petite fable d'Esope; que l'action de l'Epopée n'est faite uniquement que pour envelopper & enseigner une vérité morale; & que pour faire un Poème épique, il faut commencer par le choix de cette vérité, comme quand on fait un apologue.

POUR prévenir les objections, on convient d'abord avec le P. le Bossu, qu'on peut tirer de l'action épique une maximé de morale.

MAIS on lui oppose en même tems,

que cela n'est point particulier à cette espèce d'action, puisqu'en général cela est vrai de toute action humaine, quelle qu'elle soit. Il n'y en a aucune qui n'ait sa règle, à laquelle l'analyse peut la ramener comme à son principe. Telle bonne action a été recompensée: telle mauvaise action a été punie; donc il faut faire le bien, & éviter le mal: voilà la morale qui sort. Telle bonne action a eu un mauvais succès: telle action mauvaise a eu un succès heureux; donc il ne faut pas juger des hommes par leur état & par leur fortune: voilà encore la morale. De cette manière toutes les histoires, bien ou mal faites, sont autant de traités de morale. Il n'y a pas un trait qui n'ait son germe d'instruction enveloppé. Conclura-t-on que les traits historiques ne sont que des fables, & des fables d'Esope?

Il y a, dira-t-on, de la différence par rapport aux traits historiques. L'histoire est un récit véritable, qu'on n'offre au lecteur que pour la vérité des faits. Au-lieu que l'Epopée est un récit inventé, une fiction. Et à quoi bon feindre, si ce n'est pour instruire, & revêtir d'un corps quelque maxime de morale qui soit intéressante?

Premièrement, il est faux que l'histoire ne soit que pour offrir la vérité des faits. C'est une leçon donnée aux hommes par l'expérience des siècles passés: voilà

voilà le vrai but de l'hiſtoire: mais ce n'eſt pas de quoi il s'agit ici.

A quoi bon feindre dans l'Epopée? Je puis faire la même interrogation. A quoi bon feindre pendant quinze mille vers, pour nous apprendre que les Grecs diviſés ſont moins forts que réunis? c'eſt-à-dire, que deux ſont moins forts que quatre; que l'abſence d'Ulyſſe a cauſé beaucoup de desordre chez lui: c'eſt-à-dire, que l'œil du maître eſt néceſſaire dans une maiſon? Le faiſceau du Vieillard mourant, nous eut appris la prémière vérité en quatre lignes; & l'avanture du Cerf dans la métairie nous eût démontré la ſeconde. Il faut donc ſuppoſer un objet plus proportionné à un ſi grand travail.

A quoi bon feindre? Le voici. C'eſt pour mettre devant les yeux, des exemples d'une perfection telle qu'on ne la trouve point dans les exemples réels de la ſociété, ou de l'hiſtoire. C'eſt pour trouver occaſion de montrer dans les reſſorts d'une action, dreſſée pour cet effet, les principes de la religion, de la ſociété, du gouvernement de ceux pour qui on fait le poème; c'eſt pour peindre, en traits libres, les mœurs, les uſages des peuples dans la paix, dans la guerre; pour faire connoitre parfaitement ce que c'eſt que l'homme, ſes paſſions, ſes vices, ſes vertus, ſa grandeur, ſa foibleſſe. Voilà pourquoi on feint dans l'Epopée. Eſt-il une action dans l'hiſtoire

qui puisse porter tant de choses réunies? Les tableaux de l'histoire sont à peine des ébauches; ceux de la Philosophie sont secs & décharnés; il falloit la poésie pour peindre en grand ces objets, & y mettre de la force & de la vie. Voilà pourquoi on feint, & non pour noyer dans un océan une maxime commune. Et quand cette maxime seroit la base d'un Etat, sa petitesse comparée avec cette grande & longue action dont elle seroit le resultat, ne seroit-elle pas toujours une disproportion insoutenable?

CETTE idée de l'action épique fait-elle moins d'honneur à Homère que l'allégorie? Nous prouverons bientôt qu'Homère est un grand maître en morale; mais ce ne sera point avec les argumens du P. le Bossu, que voici.

1. PARCE qu'Horace a dit qu'Homère enseignoit mieux à bien vivre, que ni Crantor ni Chrysippe; le P. le Bossu conclut que l'Iliade est une fable d'Esope.

HORACE ne pouvoit-il pas dire la même chose, dans le même sens, de quelque histoire bien faite? Que veut faire entendre Horace? Sinon que les exemples que présente Homère sont plus frappans, qu'ils laissent une impression plus profonde, que des préceptes arides, des maximes nuës, telles qu'on les voit chez les philosophes.

2. PARCE qu'Aristote a dit que la fable d'un poème est *la Composition des choses*; le

le P. le Boſſu conclut que de ces choſes, l'une eſt la fiction, & l'autre la maxime de morale. C'eſt voir ce qu'on ſouhaite de voir, & non pas ce qui eſt. Tout le monde, excepté le ſeul P. le Boſſu, convient que la fable d'un poème n'eſt autre choſe que l'action dreſſée avec toutes ſes circonſtances. C'eſt proprement l'aſſemblage, l'aſſortiment des parties qui doivent compoſer le tout. Le P. Mambrun compare la fable à un deſſein de peintre, tracé ſur le plan. Qu'on donne à un peintre à tracer l'entrée d'Alexandre dans Babylone : voilà un ſujet, une action. Mais ce n'eſt pas encore la fable. Que ce peintre crayonne une ville ſuperbe en édifices, une foule innombrable d'hommes, enfin tout ce qui peut accompagner le triomphe du vainqueur de l'Aſie : voilà la fable de ce tableau : ce qu'Ariſtote appelle *la Compoſition des choſes*.

3. Les Romains ſe ſervoient du terme *docere*, enſeigner, pour ſignifier faire des tragédies ou des comédies ; donc les tragédies ſont des leçons, des inſtructions dans le goût des petites fables. N'eſt-ce pas montrer qu'on manque de preuves que d'avoir recours à de pareilles ſubtilités? *Docere* eſt un helleniſme, c'eſt la traduction littérale de διδάσκειν, dont les Grecs ſe ſervoient pour ſignifier *donner* une pièce *à apprendre* aux comédiens.

4. Mais voici la grande, la vraie preuve du Père le Boſſu. Selon Ariſtote,

il faut d'abord faire une fable générale, c'est-à-dire dresser le plan d'une action, sans nommer les acteurs : par exemple, supposé qu'A & B étant réunis étoient supérieurs à leurs ennemis : ils se séparent, & alors leurs ennemis ont l'avantage : voilà le démêlé d'Agamemnon avec Achille, ou ce qui est la même chose, la fable de l'Iliade généralisée.

OR, dit le P. le Bossu, pour bâtir ainsi une fable générale, il faut nécessairement qu'on ait une maxime pour servir d'appui & de fondement à la fable qu'on bâtit. Ainsi dans la fable du loup & de l'agneau, c'est sur cette maxime : *La raison du plus fort est toujours la meilleure*, qu'on bâtit l'action qui la revêt ; par conséquent l'action de l'Epopée doit porter aussi sur une maxime, & conséquemment encore, elle doit être allégorique, comme la fable du loup & de l'agneau. Cela se voit encore plus clairement dans la comédie ; (l'observation est d'Aristote.) Quand on veut faire une pièce, l'Avare par exemple ; l'objet du poète est de dépeindre le ridicule de l'avarice. Pour cèla il imagine une action : l'action imaginée, il donne aux acteurs les noms d'*Harpagon*, de *Valère*, &c.

DE même dans l'Epopéé le poète choisit une maxime ; par exemple : *Qu'on peut tout, quand on a pour soi les Dieux.* Ensuite il bâtit une action générale sur cette maxime : *Un Prince protégé des Dieux arrive*

rive dans un païs, & s'y établit malgré ceux qui s'y opposent. Enfin cette action générale cesse de l'être, en nommant les acteurs & les lieux. Ce prince est *Enée*; ce païs est l'*Italie*; ces opposans sont *Amate* & *Turnus*. Et de même que l'auteur part de la maxime pour arriver à Enée, le lecteur part d'Enée pour remonter à la maxime; & voilà comme, selon Aristote, l'Epopée est plus philosophique & plus morale que l'histoire.

LE P. le Bossu saisit bien les principes d'Aristote; mais les conséquences qu'il en tire ne sont nullement nécessaires.

IL faut dresser une fable générale: cela est vrai. Pourquoi le fautt-il? Parce que la poésie peint les choses comme elles doivent être, & non comme elles ont été en effet. Ainsi un poète qui traite un fait historique, doit le traiter comme s'il n'appartenoit à personne, & qu'il n'eût jamais existé, c'est-à-dire, sans avoir égard aux noms ni des personnes ni des lieux. Virgile choisit pour sujet de son poème l'établissement des Troyens en Italie, sous la conduite d'un chef nommé Enée. Mais le poète s'élève au-dessus de ce que dit l'histoire: il oublie que son héros s'appelle Enée; que c'est son établissement en Italie qu'il veut raconter, avec ses circonstances historiques; & voulant donner des tableaux plutôt que des portraits, il peint un héros avec toutes les qualités qui constituent un hom-

homme admirable ; & l'établissement qu'il fait, il le peint avec toutes les circonstances qui peuvent le rendre étonnant. Ensuite il remet les noms, il appelle son héros idéal Enée, & l'établissement qu'il a décrit est celui des Troyens en Italie (*a*). Or pour généraliser une action de cette manière, faut-il partir d'une maxime vague, qui peut mener à tout, parce qu'elle ne mène à rien ?

QUAND on fait une fable d'Esope on a d'abord la maxime, cela est vrai : mais la fable d'Esope n'est autre chose qu'une métaphore, une comparaison, laquelle suppose essentiellement une idée qui la porte. Ainsi au-lieu de dire : La raison du plus fort est toujours la meilleure : je puis dire : l'agneau a-t-il jamais raison vis-à-vis le loup ? ce n'est alors qu'une métaphore. Ou si j'en veux faire une comparaison, je dirai :

(*a*) Les Orateurs mêmes suivent cette méthode ; ils généralisent leurs causes. D'une hypothèse ils en font une thèse, comme disent les maîtres de l'art. *Nam quoniam quidquid est quod in controversiâ versatur, in eo, aut sit ne, aut quid sit, aut quale sit quaeritur.... Orator... à propriis personis, & temporibus semper, si potest, avocat controversiam. Latiùs enim de genere quam de parte disceptare licet... Hæc igitur quæstio à propriis personis & temporibus ad universi generis orationem traducta appellatur thesis.* Cic. Orat. 14.

dirai : L'homme foible & innocent eſt vis-à-vis l'homme injuſte, comme un agneau vis-à-vis le loup. Enfin ſi je veux en faire un apologue, je dirai qu'un loup chercha querelle à un agneau, & que celui-ci, quoiqu'il eût raiſon, en fut la victime. On voit que cet apologue rentre dans la comparaiſon, & dans la métaphore. Dira-t on de même, que l'Iliade, l'Enéide ne ſont qu'une métaphore, une comparaiſon? Si le Père le Boſſu ne le dit pas, il faut qu'il abandonne ſon ſyſtème d'allégorie.

QUAND on bâtit la fable d'une comédie, on ne commence pas toujours, il eſt vrai, par le choix de l'action. Mais comme il y a deux ſortes de comédies, l'une de caractère, & l'autre d'intrigue; on ne raiſonne pas juſte quand on cite l'une pour l'autre. Dans la comédie de caractère, on ne commence point par l'action, parce qu'on n'agit pas pour agir, mais pour peindre les mœurs de celui qui agit. Ainſi c'eſt le caractère qui eſt l'objet; & c'eſt par le choix de ce caractère que doit commencer le poète. Mais ſi c'eſt une comédie d'intrigue, comme de duper un homme qui ſe croit fin, de dérober à un père quelque faute grave, alors on commence par l'action; & il y a cette différence entre ces deux eſpèces de comédies, que dans l'une l'action ſuit le caractère, & dans l'autre le caractère ſuit l'action.

ENFIN ou l'action eſt toute feinte, ou

toute vraie, ou en partie feinte, & en partie vraie.

Si elle est toute vraie, l'action & les acteurs subsistent avant le travail du poète; & alors son office est de faire abstraction du vrai; & de pousser les caractères, de serrer le nœud, de préparer le dénouement autant que l'art le peut, & que la nature le permet.

Si elle est toute feinte, il a fallu que le poète supposât une entreprise, qu'il inventât des moyens, qu'il créât des acteurs & des caractères, pour faire l'emploi de ces moyens, & qu'ensuite il les nommât: voilà ce qui seul est essentiel. On ne voit pas plus de nécessité de songer à la maxime de morale en créant cette action, qu'il n'est nécessaire d'y songer, quand on agit réellement, qu'on fait une action quelconque. Qu'un Général livre une bataille, attaque une forteresse, songe-t-il auparavant à la morale qui peut, ou qui doit en résulter? Il songe aux moyens, & à la fin, & ne songe rien de plus. D'ailleurs, la maxime de morale, si on en veut une, ne manquera pas de s'y trouver sans qu'on l'appelle.

Si l'action est en partie feinte, en partie vraie, le poète ajoute de sa propre invention des desseins ou des moyens nouveaux à la partie qui est vraie; ces moyens préparés, il crée des acteurs pour en être les mobiles. Voilà tout ce qui est nécessaire. Les acteurs créés ne sont créés qu'a-

près

près la création de la partie ajoutée. On feint qu'on a envoyé des espions chez l'ennemi ; cette entreprise supposée, on l'attribuë à des acteurs tels qu'on veut les imaginer. Quel besoin d'aller prendre pour quelques circonstances ajoutées le point d'appui d'une maxime ? S'il n'en faut point pour les circonstances, pourquoi en faudroit-il pour l'action principale ? Nous le répétons, le P. le Bossu ne fait point assez d'honneur aux poètes qu'il veut louër. Homère n'enseignoit pas seulement une vérité, mais il donnoit un Traité de morale entier & complet. La grandeur de son travail n'en demandoit pas moins. Il se feroit tourmenté dans quinze mille vers pour enfanter une maxime ! Qu'on le dise d'une fable d'Esope, qui n'est qu'une courte énigme pour exercer un moment la sagacité du lecteur, & l'instruire en l'amusant. Mais porter cette idée dans la sublime architecture d'un poème tel que ceux d'Homère & de Virgile ; Aristote l'auroit dit, qu'on auroit peine à le croire.

On sait bien que les Anciens, sur-tout les Asiatiques, avoient beaucoup de goût pour l'allégorie. Mais qu'est-ce que l'allégorie, sinon un voile transparent sous lequel on cache à demi quelque chose que ce soit ? S'ensuit-il qu'il n'y ait d'autre chose à déguiser, à envelopper qu'une maxime de morale ? Que tous les personnages de l'Enéide soient allégoriques, qu'E-

qu'Enée repréſente Auguſte, un autre, Agrippa, un autre, ſi on veut, Mécène; qu'eſt-ce que cela prouve? Que la maxime de morale eſt eſſentielle à l'Epopée? Cela prouve que le poète étoit excellent artiſte, & courtiſan délicat. Quand il n'y auroit jamais eu ni Rome, ni Auguſte, ni Empire Romain, l'Enéide en ſeroit-elle moins un Poème épique pour nous? Rubens a eu trois femmes, qu'il a dit-on peintes, ſous la figure des trois Graces dans un tableau d'hiſtoire. Qu'importe pour la beauté & la perfection de ce tableau, que ces trois figures ſoient des portraits? Rubens en eût-il été moins peintre quand il les auroit peintes de génie? Que le P. le Boſſu nous diſe quel eſt le héros de l'hiſtoire, ſignifié par Achille, par Ulyſſe, par Neſtor? Et s'il ne peut le dire, qu'il avouë que le rapport d'Enée avec Auguſte, & de l'Enéide avec l'Empire Romain, n'eſt pas eſſentiel à ce poème pour être épique.

MAIS Achille, Ulyſſe, Neſtor, ſont des images de caractères, des ſymboles de valeur, de prudence, en un mot des vices ou des vertus allégoriquement perſonnifiés.

TOUS les hommes qui ont rôle dans l'Hiſtoire ne ſont-ils pas auſſi des ſymboles, des images de vices ou de vertus? Peut-on les peindre ſans leurs mœurs & ſans leurs actions? Le nom n'y fait rien pour quiconque les lira, comme le P. le Boſſu veut qu'on liſe une Epopée, c'eſt-à-dire,

dire, avec l'eſprit philoſophique. Alexandre, Céſar, Pompée, Neron, ne ſont pour lui différens d'Achille, de Neſtor, d'Ulyſſe, que parce que ces noms-ci ſont peut-être des noms en l'air, au-lieu que les autres ſont des noms réels. Mais les noms ne font rien au philoſophe.

COMMENT donc, ſelon Ariſtote, la Poéſie ſera-t-elle plus inſtructive & plus morale que l'Hiſtoire? Le voici:

C'EST que les tableaux de la poéſie n'étant point d'après nature, mais d'après le modèle idéal du parfait, ils ſont cenſés plus frappans, plus forts. On montre la valeur, la prudence, non telle qu'elle a paru dans tel ou tel héros, mais tel qu'il eſt poſſible qu'elle ſoit; au-lieu que dans l'Hiſtoire, les modèles, ſur-tout ceux qu'on ne montreroit que dans une ſeule action arrivée réellement, auroient trop peu ou de force, ou d'étenduë, ou d'élévation, pour faire l'impreſſion telle qu'elle doit être.

CONCLUONS donc que l'Epopée n'eſt fable qu'en prenant ce mot dans le ſens d'Ariſtote; parce qu'elle eſt un tout régulier compoſé de choſes feintes ou vraies, en tout, ou en partie. A quoi bon vouloir jetter de l'obſcurité & de l'embarras dans la nature des choſes, Rien n'eſt-il beau qu'à proportion qu'il eſt difficile à faire ou à comprendre.

MAIS, dira-t-on, pourquoi s'élever ſi ſé-

sérieusement contre le P. le Bossu? Quand son idée seroit adoptée, l'Epopée en auroit-elle moins de prix?

PEUT-ETRE que non. Mais, 1°. cette idée est triste; je m'engagerai à lire quinze mille vers, pour voir si telle maxime en resulte exactement? 2°. Elle jette de l'embarras sur tout le poème : rien n'est si difficile que de ramener tant d'actions & de parties, à ce but métaphysique. 3°. Elle a des conséquences qu'on ne peut admettre.

SI l'Epopée est essentiellement une fable d'Esope, tout poème, vrai poème, doit avoir la même qualité. La Tragédie, la Comédie, rien n'aura sa perfection, à moins qu'il n'en resulte une maxime importante. Or combien de tragédies de Corneille, de Racine, des autres poètes, combien de comédies d'Aristophane, de Plaute, de Terence, de Molière, de Regnard, dont on ne peut tirer une seule maxime qui embrasse le tout? Si on la tire, on voit que c'est contrainte, violence, art tout pur. Ces pièces ne seront pas plus de vrais drames que le Tasse, le Paradis perdu, le Camoëns ne sont de vrais Poèmes épiques selon le P. le Bossu. Il s'agit du nom, il est vrai; mais ce nom décide de l'idée qu'on se fait de la nature même des choses qui le portent.

ENFIN qu'on juge du systême dn Père le Bossu, de sa clarté, de sa netteté, par la définition qu'il donne du Poème épique.

L'Epo-

L'Epopée eſt ſelon lui: *Un diſcours inventé avec art pour former les mœurs par des inſtructions déguiſées ſous les allégories d'une action importante, qui eſt racontée en vers d'une manière vraiſemblable, divertiſſante & merveilleuſe.*

QUEL eſt l'homme qui ne ſachant ce que c'eſt que l'Epopée, s'en fera une idée claire ſur cette définition? Quel eſt celui qui, l'admettant, aura la conſtance de la vérifier ſur un ſeul poème épique? Que veut dire, inventé avec art? Eſt-ce l'art qui invente? C'eſt lui qui arrange ce qui eſt inventé. Que ſignifie encore *raconter d'une manière vraiſemblable.* Cela tombe-t-il ſur les choſes, ou ſur le ſtyle? La manière convient principalement au ſtyle, la vraiſemblance convient aux choſes. Et le mot *divertiſſante* joint à celui de *merveilleuſe*, ces deux épithètes ne tombent-elles que ſur la manière, la forme du récit? Enfin quelle longueur, quels circuits! Cette définition n'eſt ni courte, ni claire, ni convenable à toutes les Epopées. Elle n'eſt faite que pour Homère & pour Virgile, ſi même elle eſt faite pour eux. Car c'eſt une queſtion conteſtée, & qu'il n'eſt pas aiſé même de rendre probable.

LA définition que nous donnons, préſente une idée nette. Dès qu'on entend les termes, on peut l'appliquer à toutes les Epopées.

IX.

IX.

Acteurs de l'Epopée.

On peut demander quel doit être le nombre des acteurs, & quelles qualités ils doivent avoir.

Le nombre est déterminé par le besoin de l'action, & par la vraisemblance. On ne doit en employer ni plus ni moins qu'il n'en faut, pour que le principal personnage arrive à son but.

L'action de l'Epopée est l'action d'un seul homme ou de plusieurs, ou même de tout un peuple.

Dans l'action d'un peuple, un particulier peut être acteur principal, & comme le coryphée. Tels étoient Scipion & Annibal dans la seconde guerre Punique. Dans l'action d'un particulier, peut être intéressé tout un peuple, comme dans l'entreprise de César contre la République.

En général, tout ouvrage, où on verra l'action d'un particulier, intéressera plus que si on y voit l'action d'un peuple; parce que le lecteur, qui est particulier, ramène tout à lui-même.

Par la même raison l'action d'un particulier qui emporte avec lui le sort de tout un peuple, doit toucher plus que l'action d'un peuple dont un seul particulier sera le seul instrument. Ainsi Achille, dont la colère décide du sort des Grecs, intéres-

reſſe plus le particulier qui lit, que l'établiſſement de la race Troyenne en Italie fait par un Troyen. D'où on peut conclure que l'action de l'Epopée ſera plus touchante par elle-même, ſi elle eſt l'action, l'entrepriſe d'un ſeul homme.

X.

Qualités des Acteurs de l Epopée.

La qualité des acteurs conſiſte dans le caractère & les mœurs qu'on leur donne.

Quoique peut-être on pourroit, ſans danger, confondre ici ces deux choſes, parce qu'ordinairement les mœurs ſont fondées ſur le caractère, & que le caractère eſt renfermé dans les mœurs; cependant il ſemble que par le mot de *Caractère* on doit entendre une diſpoſition naturelle, qui porte à agir d'une manière plutôt que d'une autre; & que celui de *Mœurs* ſignifie plus proprement une diſpoſition acquiſe par la répétition des actes, ſoit que la nature nous y ait portés, ou l'éducation, ou l'exemple, ou la raiſon. Socrate étoit né d'un caractère violent & impétueux; cependant rien n'étoit ſi doux que ſes mœurs. On prend des mœurs, on les quitte, par des habitudes contraires; mais on ne prend ni ne quitte un caractère; tout ce qu'on peut faire, c'eſt de le régler, de l'adoucir, de le retenir, de le cacher, ou de le feindre.

Il y a caractère de chaque âge; de l'en-

fance, de la jeunesse, de l'âge fait, de la vielleſſe : de chaque condition; d'un roi, d'un magiſtrat, d'un militaire. Il y en a de propres à certaines familles: la bonté, la hauteur, la générosité, l'avidité, &c.

Ordinairement le caractère & les mœurs tiennent enſemble. Qui a l'ame aſſez forte pour établir & ſoutenir en ſoi un caractère de choix & de volonté, qui ſoit toujours en bute au caractère donné par la nature?

Voici donc l'ordre des principes & des effets dans la conduite toute naturelle des hommes : Le caractère détermine les mœurs; les mœurs jointes au caractère déterminent la volonté, à la préſence de l'objet; la volonté déterminée produit l'acte extérieur & ſenſible. Par exemple, un homme eſt né humain & compatiſſant; voilà le caractère : l'éducation a fortifié ce naturel, & a accoutumé l'homme à faire des actes d'humanité & de bonté; voilà les mœurs: ſe préſente l'occaſion d'aider un malheureux; il ſe détermine à l'aider; voilà la volonté, l'acte intérieur: enfin il paſſe à l'exécution, il l'aide; voilà l'action extérieure. Cette chaîne eſt aiſée à ſuivre & à bien concevoir.

Ce caractère, ces mœurs, cette volonté intérieure, ne peuvent ſe connoitre que par les actions, & par les diſcours, qui ſont les images de l'ame, ſoit dans ſes habitudes, ſoit dans ſes ſentimens actuels: *mihi quale ingenium haberes indicii fuit oratio.*

Ainſi

Ainſi il y a des mœurs dans un poëme, quel qu'il ſoit, quand le diſcours de celui qui parle, ou l'action de celui qui agit, porte ſenſiblement l'empreinte de ſon caractère, de ſes ſentimens, de ſa diſpoſition actuelle. Je dis ſenſiblement, c'eſt-à-dire, d'une façon vive, non équivoque, non obſcure, d'une façon qui frappe tout d'un coup. C'eſt ce que ſignifie le mot d'Horace: *notandi ſunt tibi mores*: il faut que les mœurs ſoient marquées.

AINSI comme l'intérieur de l'homme eſt tracé dans ſes actions & ſes diſcours, & que les actions & les diſcours doivent avoir la même ſignification, le même ſens; les mœurs ſeront bien marquées, quand, par ce que dira l'acteur, on pourra juger de ce qu'il doit faire; & de ce qu'il doit dire, par ce qu'il aura fait. La colère de Junon eſt peinte dans ſon diſcours à l'entrée de l'Enéide; ainſi il y a des mœurs. Qu'on examine Phedre dans la quatrième ſcène de la tragédie de Racine; ſes diſcours & ſes mouvemens ſont l'image vive de ce qu'elle ſouffre au dedans. Qu'on écoute Pulcherie dans Corneille; quel caractère! avec quelle force & quelle vérité de mœurs il eſt peint!

Les Mœurs doivent être bonnes.

LA bonté poétique des mœurs conſiſte dans la conformité des actions & des diſcours d'un acteur avec l'opinion qu'on a con-

conçue de lui : ainsi, que Néron se montre cruel, Tibère soupçonneux, Sinon fourbe, Mezence impie, le Diable blasphémateur ; leurs mœurs sont bonnes.

En général c'est un médiocre mérite, en poésie, de peindre un homme vertueux. La Poésie ne considère point cet objet. Virgile a fait de son héros un homme parfait. Il est pieux envers les Dieux, envers son père ; il a de la tendresse pour sa femme, qu'il va rechercher seul au milieu d'une ville livrée aux ennemis ; pour son fils, pour qui il fait l'impossible ; il est bon envers ses compagnons, qu'il veut rendre heureux, envers ses ennemis-mêmes, qu'il voudroit conserver tous. Il est brave guerrier, sage législateur, bon Père, bon Roi, bon Maître. Mais cet homme est un prodige, plutôt qu'un homme : son portrait paroit fait à plaisir. On l'admire, d'une admiration froide, & telle qu'on l'a pour les choses qui sont trop loin de nous. Homère n'auroit-il pas pu, s'il l'eut voulu, mettre dans le même héros la prudence de Nestor, la finesse d'Ulysse, la dignité d'Agamemnon, & la valeur d'Achille ? Mais, ne voulant faire que bien, il a fait peut-être beaucoup mieux que Virgile. Son héros est jeune, le plus vigoureux & le plus brave de l'armée, il est si beau que, déguisé & mêlé dans une troupe de jeunes princesses, un homme aussi fin qu'Ulysse, a besoin d'un stratagême pour le reconnoitre : ce qui rend

sa

sa vertu plus touchante. Il a le cœur grand & bon, il aime les peuples, il connoît l'amitié, il respecte les Dieux; mais, avec ce beau naturel, avec ces qualités heroïques, il est bouillant & colère; son feu l'emporte au-delà des bornes. Il a tort quelquefois. Cependant tel qu'il est, on l'admire, on l'aime; & on l'aimeroit moins sans doute, s'il étoit plus parfait; parce qu'il seroit moins vrai, plus composé, moins ingénu. Ses mœurs sont, non dans la morale qu'il débite, ou dont il donne le modèle; mais dans ses actions & dans ses discours, qui portent par-tout clairement le caractère qu'on lui a donné.

MAIS comment juger si les discours & les actions sont conformes aux caractères, si on ne connoit auparavant les caractères, ni les mœurs?

SANS doute il faut les connoitre: pour juger de la ressemblance du portrait, il faut avoir vu le modèle.

OR on connoit les caractères des héros, par l'histoire, ou par la fable, ou par la renommée. Il s'agit de les montrer dans la poésie conformes à l'idée qu'on a d'eux. Ainsi Medée sera cruëlle; Iö gémissante, Ixion perfide, Achille tel que nous venons de le peindre, &c.

MAIS si c'est un caractère entièrement neuf, comme de celui de quelque Zaïre, qui ne soit connu ni par la fable ni par l'histoire; dont on n'ait aucune sorte d'idée? A-

lors il faut établir une bonne fois ce caractère dans les prémières scènes, & s'y conformer dans le reste; & les mœurs seront bonnes, de cette bonté dont nous parlons. Voyez le III. volume, *Art poétique Horace.*

Les Mœurs seront soutenuës.

LA seconde qualité, qui est renfermée dans la prémière, c'est que les mœurs se soutiennent, c'est-à-dire, qu'elles soient par-tout les mêmes: que le haut de la figure ne soit point la tête d'une belle femme, & l'autre extrémité la queuë d'un poisson hideux. Il n'est permis d'aller contre cette règle, que supposé qu'on peigne l'inconstance-même & le caprice.

Elles seront variées.

LA troisième qualité est que les mœurs soient variées dans les différens personnages, afin qu'elles se donnent mutuellement du relief & de l'éclat. Elles peuvent se varier de trois manières, ou dans la même espèce, & seulement par la différence des dégrés: ainsi Ajax, Diomède, Achille, Hector, ont tous la valeur, mais ils ont des dégrés différens; ou par l'addition d'une autre qualité qui, sans être dominante, altère l'espèce: ainsi Ajax est plus pur, Diomède plus brave, Achille plus violent, Hector plus humain, & cependant leur qualité dominante à tous, est la valeur. Priam & Nestor sont sages & prudens, mais le pré-

mier

mier eſt timide, tremblant; l'autre eſt plus ferme. Enfin les mœurs ſont oppoſées par la différence même de l'eſpèce. Mition donne tout; Demée refuſe tout. L'un des deux caractères tranche l'autre nettement. Ceux-ci ſont les moins difficiles à marquer. Ils ont d'abord le brillant de l'antithèſe; mais bientôt, comme elle, ils ont le ſort des choſes trop éclatantes; ils touchent moins que les autres, parce que l'art y paroit trop, & que l'eſprit connoiſſant un côté, voit déjà ce qu'il va y avoir dans l'autre.

MAIS comment établir & marquer les caractères? Nous l'avons déjà dit plus haut: par les actions & par les diſcours. Rien ne marque plus le défaut de génie & de reſſource dans l'artiſte, que de faire lui-même, avec des mots, le portrait de celui dont il va peindre les mœurs. Car de deux choſes l'une, ou l'acteur ſera bien peint par ſa conduite, où il le ſera médiocrement: s'il eſt bien, à quoi bon cette eſpèce d'inſcription, cette annonce? Un peintre habile qui a peint un cheval, un rocher, une maiſon, écrit-il au bas le nom de ce qu'il a peint? Si la peinture n'eſt point caractériſée par elle-même; briſez vos pinceaux, jettez vos couleurs, lui dira-t-on; ni les Dieux, ni les hommes ne permettent aux poètes d'être médiocres. Dans quel endroit Virgile a-t-il fait le caractère de Didon, ou celui d'Enée, ou celui de Turnus? Les caractères de ces héros s'échappent de tous côtés dans

leur conduite. La piété d'Enée s'annonce dès le commencement, & son caractère doux & humain. La passion de Didon se montre aussitôt qu'Enée paroit; il en est ainsi des autres. Et Ménédème dans Térence, & le Misantrope dans Molière, & Horace dans Corneille, tous ces acteurs n'ont que faire du pinceau du poète: ils se montrent eux-mêmes: l'original vaut toujours mieux que le portrait. Je sais que dans le dramatique bien des auteurs ont crayonné dans les prémières scènes le caractère du principal personnage; mais ce n'est guères que dans le comique: rarement cela se fait dans le tragique; & Homère ni Virgile ne l'ont fait ni l'un ni l'autre dans l'épique. D'ailleurs ce crayon n'est qu'un crayon, c'est-à-dire, qu'il ne contient que les plus gros traits, ce n'est qu'une ébauche. On laisse au spectateur de voir le reste par lui-même; & ce qu'on lui en dit ne se dit qu'en passant & par occasion; l'écrivain ne s'arrête pas exprès pour peindre l'homme, à loisir, & de la tête aux piés.

XI.

De la Forme de l'Epopée.

TOUT ce que nous avons à dire sur cet article, se réduit à l'explication des deux prémiers termes de notre définition: l'Epopée est *un Récit poétique.*

NOUS

NOUS avons dit ailleurs (*) ce que c'eſt que récit: c'eſt l'expoſition claire d'une choſe arrivée. Ses qualités eſſentielles ſont, la briéveté, la clarté, la vraiſemblance. Ses ornemens ſont dans les penſées, dans les expreſſions, dans les tours, dans les alluſions, les allégories, & dans les autres choſes qui ſont contenuës principalement dans le terme *Poétique*, que nous allons développer dans un moment.

Propoſition & Invocation.

AVANT que le récit de l'Epopée commence, il y a ce qu'on appelle la Propoſition du ſujet, & enſuite l'Invocation.

LA nature & le bon ſens exigent que tout auteur entrant en matière, expoſe de quoi il s'agit: ainſi Homère a dit: *Je chante la colère du fils de Pelée*: Virgile: *Je chante les combats & ce héros*, &c. & Deſpréaux:

Je chante les combats, & ce Prélat terrible,
Qui, par ſes longs travaux, & ſa force invincible,
Dans une illuſtre égliſe exerçant ſon grand cœur,
Fit à la fin placer un Lutrin dans le chœur.

NOUS avons dit ci-deſſus, quelle étoit la raiſon & l'effet de la propoſition: c'eſt elle proprement qui produit ce qu'on appelle unité dans l'action.

APRES la propoſition, le poète invoque une Divinité, qui lui révèle les cauſes ſurna-

(*) Beaux Arts, *pag.* 129.

& d'ornemens. C'eſt le génie qui les produit toutes, avec la liberté d'un Dieu créateur: *Ingenium cui ſit divinius.* Nous avons dit ce que c'eſt que l'action de l'Epopée; comment on doit en choiſir les parties; comment on doit les dreſſer, les ajuſter entre elles: nous avons auſſi indiqué de quelle manière le génie les produit. Ici nous préſenterons ſeulement un exemple de ſes procedés.

Le génie voit d'abord en gros ſi un ſujet donné peut fournir de quoi remplir un poème de tel ou tel genre. Il ſaiſit la principale tige: il la ſuit dans les prémières diviſions de ſes branches, & peu-à-peu il ſe diſtribuë dans les moindres détails. Il conſidère les perſonnages, ce qu'on peut y ajouter, en retrancher; s'il y a trop ou trop peu; ſi les caractères jouënt bien entre eux; s'ils ſe nuancent, ſe tranchent, ſe font ſortir mutuellement. Il concerte de ſang froid les moyens avec la fin; il les ſubordonne de manière qu'ils s'entre-aident mutuellement à arriver au but. Enfin quand il a vu les bornes & la figure de ſon terrain, qu'il a deſſiné le plan & l'élévation de ſon édifice, il prépare les couleurs & les pinceaux.

Donnons à un homme de génie pour ſujet de Poème épique, un lutrin à reclouër ſur un banc. C'eſt aſſurément de quoi exercer ſon talent: la matière paroit pauvre, ſéche, ſtérile.

L'action eſt dans le ſujet-même: *rétablir un Lutrin.* Il

IL s'agit d'en créer les acteurs, de leur donner des motifs pour agir, & des moyens. La jalousie se met entre deux chanoines, dont l'un veut éclipser l'autre au chœur. La Discorde, Divinité allégorique, fâchée de voir le calme dans un temple si près de celui où elle est adorée des plaideurs, souffle son feu dans le cœur des rivaux. Voilà les motifs & le ressort principal: voici les effets: les chanoines entreprennent l'un contre l'autre: ils mettent en œuvre les moyens que la Discorde leur suggère: le Lutrin est remis sur son pivôt, pendant la nuit. Le matin cet objet rend furieux le parti opposé: on délibère, on combat. La Piété & la Justice se mêlent de terminer le différent. Voilà l'ouvrage du génie par rapport aux grandes parties.

IL continuë son travail sur les petites. Il invente des caractères pour le Prélat, pour Evrard, pour Gilotin, pour Brontin, pour Boirude. De ces caractères, il tire des pensées convenables au sujet qui occupe les acteurs. Il trouve des épisodes, comme, l'amour de la Perruquière: la demeure de la Mollesse: le temple de la Chicane, &c. Voilà l'office du Génie rempli. C'est lui qui a tout préparé, tout produit.

MAIS dans quelles sources a-t-il puisé? Dans la nature. C'est là qu'il a pris toutes les parties dont son ouvrage est composé; & le modèle même de la combinaison de ces parties, pour figurer un tout régulier.

Difficile est propriè communia dicere. Qu'un poète orne, embellisse le vrai ; qu'il le rende nouveau en lui prêtant toutes les graces & les rafinemens de l'art ; qu'il arrange, qu'il combine à son gré les parties ; mais que le fond soit toujours reconnoissable, & qu'il ait, si cela se peut, existé.

La vraie fonction du génie n'est donc point de créer (*a*) ; C'est prémièrement de former un plan : secondement de chercher, & de trouver des matériaux pour le remplir : enfin de savoir réduire ces matériaux, que la nature lui fournit, au plan artificiel qu'il a formé. C'est en quoi Homère & Virgile ont montré un génie supérieur à celui des autres poètes ; & c'est en quoi il faudroit tâcher de les imiter.

Voyons quel est l'art des poètes dans leurs narrations.

Arts des Poètes dans leur Narration.

La Poesie a dans ses récits un ordre tout différent de celui de l'Histoire. Celle-ci suit exactement l'ordre que la nature même lui prescrit : les causes se remuent ; l'action se fait ; elle est achevée. Tout marche directement & sans détour

Dans la poésie, on se jette quelquefois au milieu des évènemens, comme si le lecteur étoit instruit de ce qui a précedé ; sur-tout lorsque l'entreprise est de longue durée.

Or-

(*a*) Voyés Beaux Arts, *pag.* 7.

Ordinis hæc virtus erit & venus, aut ego fallor,
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici,
Pleraque differat, & præsens in tempus omittat.

ON commence le récit fort près de la fin de l'action; & on trouve le moyen de renvoyer l'expofition des caufes à quelque occafion favorable, que le poète fait faire naître. C'eft ainfi qu'Enée part tout d'un coup des côtes de Sicile: il touchoit prefque à l'Italie; mais une tempête le rejette à Carthage, où il trouve la Reine Didon qui veut favoir fes malheurs & fes avantures; il les lui raconte, & par ce moyen le poète a occafion d'inftruire en même tems fon lecteur de ce qui a précedé le départ de Sicile. Voilà quel eft l'art des poètes dans l'ordre & l'arrangement des parties.

ILS ont auffi un art particulier par rapport à la forme même de leur ftyle; c'eft de donner un tour dramatique à la plupart de leurs récits.

POUR expliquer ceci clairement, il faut développer les differentes formes que peut prendre la poéfie dans fa manière de raconter.

IL y a, dit Ariftote, trois formes pour la poéfie. Dans l'une le poète ne fe montre point, mais feulement ceux qu'il fait agir. Ainfi Racine & Corneille ne paroiffent dans aucunes de leurs pièces: ce font toujours leurs acteurs qui parlent.

LA feconde forme eft celle où le poète

fe

ſe montre, & ne montre pas ſes acteurs. C'eſt-à-dire, qu'il parle en ſon nom, & dit ce que ſes acteurs ont fait. Ainſi la Fontaine ne montre pas la Montagne en travail; il ne fait que rendre compte de ce qu'elle a fait.

LA troiſième eſt mixte: c'eſt-à-dire, que, ſans y montrer les acteurs, on y cite leurs diſcours, comme venans d'eux, en les mettant dans leurs bouches: ce qui fait une ſorte de dramatique.

RIEN ne ſeroit ſi languiſſant & ſi monotone qu'un récit, s'il étoit toujours dans la même forme. Il n'y a point d'historien, quoique lié à la vérité, qui n'ait cru à propos de lui être en quelque ſorte infidèle, pour varier cette forme, & jetter ce dramatique dont nous parlons, en quelques endroits de ſon récit. A plus forte raiſon, la poéſie épique uſera-t-elle de ce droit, puiſqu'elle veut plaire ouvertement, & qu'elle en prend ſans myſtères tous les moyens.

ARISTOTE dit qu'Homère eſt admirable, ſur-tout en ce point: ſes poèmes ſont un tiſſu de diſcours. Le poète ne parle preſque que pour dire: tel héros a parlé ainſi: tel autre a ainſi répondu. Cette manière nous met en préſence de ceux qui parlent: nous les entendons: peu s'en faut que nous ne les voyions. Ils vivent dans leurs diſcours: dans un récit, ils ſont morts, ou du moins ſi éloignés de nous, qu'on

qu'on ne les entend presque point. Virgile pouvoit dire : " Junon se plaignit
„ amèrement en elle-même de ce qu'elle
„ ne pouvoit se venger à son gré des
„ Troyens. Elle se comparoit, elle, la
„ sœur & l'épouse de Jupiter, avec Pal-
„ las, qui avoit tiré une vengeance écla-
„ tante du fils d'Oïlée, & par ses propres
„ mains, & avec la foudre de son époux."
Voilà la forme du récit épique.

APPROCHONS du dramatique, & mettons ce que nous venons de dire en discours indirect: Junon voyant la flote d'Enée qui voguoit à pleines voiles dit,
„ Qu'elle étoit donc vaincue ; qu'elle ne
„ pourroit empêcher un Roi des Teucriens
„ d'entrer en Italie; que Pallas avoit bien
„ pu brûler la flote Argienne, pour pu-
„ nir le crime d'un seul, &c. Voilà un récit demi dramatique. Junon ne parle point ; c'est l'historien; mais il répète les termes dont Junon s'est servie : écoutons la elle-même, la voici:

„ QUOI ! suis-je donc vaincue ; que
„ je renonce à une entreprise commen-
„ cée ; que je ne puisse écarter de l'Italie
„ un Roi Teucrien ? Les Destins me le
„ défendent. Pallas aura brûlé la flote des
„ Argiens ; elle les aura tous engloutis
„ dans les flots, pour punir la faute d'un
„ seul. Elle-même, de sa main, aura lan-
„ cé la foudre de Jupiter, &c. Et moi qui
„ suis la sœur & l'épouse de Jupiter, &c."

Voi-

Voilà le dramatique tel qu'il peut, & qu'il doit entrer dans l'Epopée.

DESCENDONS de plus en plus dans les détails. Ce sont les détails seuls qui instruisent: c'est là qu'on voit principalement le grand artiste. Les mêmes couleurs appartiennent à tous les peintres; cependant un peintre médiocre ne fera pas la copie d'un excellent original, comme Rubens, ou Raphaël auroient fait celle d'un tableau médiocre. Ce sera même dessein, mêmes couleurs dans les originaux & dans les copies: mais la copie du bon, faite par le peintre médiocre, vaudra moins que son original; & la copie du médiocre, faite par le grand peintre, vaudra beaucoup mieux. Pourquoi? Il résulte de la touche de l'artiste une perfection, qui est insensible dans chacune des parties, & frappante dans le tout. Donnons à un poète médiocre le plan du Lutrin, crayonné jusques dans ses moindres parties; en fera-t-il ce que Despréaux en a su faire? On lui donneroit jusqu'aux expressions, qu'il les arrangeroit de manière à enlaidir toutes les pensées. Il ne sentiroit pas comme Despréaux, *le pouvoir d'un mot mis en sa place*; & faute de certaines constructions, de certaines liaisons, le sens seroit contrefait, louche, la verve languissante, & par conséquent l'effet des tableaux manqué. Qu'est-ce donc qu'a fait Despréaux?

1. IL n'a employé que des pensées vraies, jus-

justes, naturelles; mais qui se suivent, s'engendrent successivement & se poussent sans interruption, comme les flots. Voici une de ses descriptions: c'est ce qu'il y a de plus lent dans tout ouvrage d'esprit.

Dans le réduit obscur d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plume à grands frais amassée.
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Règne sur le duvet une heureuse indolence.
C'est là que le Prélat, muni d'un déjeuner,
Dormant d'un léger somme, attendoit le dîner.
La jeunesse en sa fleur brille sur son visage.
Son menton sur son sein descend à double étage.
Et son corps ramassé dans sa courte grosseur,
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur.

DENYS d'Halicarnasse donne pour règle, quand il s'agit de juger de la bonté des vers: Que tout y soit aussi serré, aussi coulant, aussi juste, aussi uni que dans la prose. Or quel écrivain, usant de la liberté de la prose, pourroit se flatter de rendre mieux & plus naturellement cette peinture?

2. Les mots sont admirablement choisis pour dire ce que l'on veut dire. *Réduit* marque un lieu écarté, isolé, bien clos. *Obscur*: il le falloit pour y mieux dormir jusqu'au grand jour. *Une alcove enfoncée*: c'est une retraite profonde, la retraite même du sommeil & de la mollesse. *S'élève*, au commencement du vers, présente l'idée d'un duvet léger, rebondi. *A grands frais amassée*, ce duvet est si fin!

fin! quel tems, quelle dépense, po
mer cet amas qui s'enfle & s'élève
ment! Tout n'est pas fait encore
surer le repos du Prélat. *Quatre ri*
qui se croisent, mais de ces rideau
ples, étoffés. *Pompeux*, est placé
misthyche : pour y reposer l'oreille
prit, & faire sur eux une impre
grande. *Défendent l'entrée*, quelle
défendre au jour de venir troubler
clarté, le sommeil précieux du pré
parmi les douceurs d'un tranquille
Rien n'est si doux, si paisible
vers, la rime en est fondante. Le
n'est pas moins beau : *Règne sur*
une heureuse indolence. Ce n'est
homme indolent, c'est l'indolence
& une heureuse indolence, qui
qui jouït de tout le bonheur qu'on se
attaché à la Royauté. Cette analyse
pour faire voir quelle est la justesse
nergie pittoresque des mots.

3. IL a de même des tours qui
d'une force & d'une naïveté singu
Pour ne point multiplier les exemp
quoi de plus naïf que cette liaison
parmi les douceurs. Et deux vers ap
C'EST LA *que le Prélat* : cet ar
ment montre le lieu & le prélat, &
fait voir.

4. IL y a la peinture des détail
qui montrant les parties de certains
jets, semble multiplier les objets m
mes,

gens qui
que per-
L'un eſt
utre a des
L'un eſt
, mais
d'un a-
voit été
ſavoit
, s'il ſe
de Pyr-
nd Ro-
dans le
Romai-
s'en a-
nt, quoi-
ours de
it l'idée
e. Il ſe
l prenoit
oit dans
l'animer;
ame é-
voient
me ani-
noit la
ons, qui
même-
clats, &
eur, de
toujours
érieur à
qu'il ait
été

fin! quel tems, quelle dépenſe, pour former cet amas qui s'enfle & s'élève mollement! Tout n'eſt pas fait encore pour aſſûrer le repos du Prélat. *Quatre rideaux*, qui ſe croiſent, mais de ces rideaux, amples, étoffés. *Pompeux*, eſt placé à l'hémiſthyche : pour y repoſer l'oreille & l'eſprit, & faire ſur eux une impreſſion plus grande. *Défendent l'entrée*, quelle fierté ! défendre au jour de venir troubler par ſa clarté, le ſommeil précieux du prélat. *Là, parmi les douceurs d'un tranquille ſilence.* Rien n'eſt ſi doux, ſi paiſible que ce vers, la rime en eſt fondante. Le ſuivant n'eſt pas moins beau: *Règne ſur le duvet une heureuſe indolence.* Ce n'eſt pas un homme indolent, c'eſt l'indolence même, & une heureuſe indolence, qui règne, qui jouït de tout le bonheur qu'on ſe figure attaché à la Royauté. Cette analyſe ſuffit pour faire voir quelle eſt la juſteſſe & l'énergie pittoreſque des mots.

3. Il a de même des tours qui ſont d'une force & d'une naïveté ſingulière. Pour ne point multiplier les exemples; quoi de plus naïf que cette liaiſon? *LÀ parmi les douceurs.* Et deux vers après: C'EST LÀ *que le Prélat :* cet arrangement montre le lieu & le prélat, & le fait voir.

4. Il y a la peinture des détails, qui montrant les parties de certains objets, ſemble multiplier les objets mêmes,

mes, les presser, les chasser l'un par l'autre.

5. L'HARMONIE naturelle qui consiste, comme nous l'avons dit, dans le choix de certains sons, & dans leurs combinaisons, conformes à la nature de l'objet exprimé. On en voit l'exemple dans les vers citez.

6. LE nombre, ou la distribution des repos, conformes aux besoins de l'esprit, de la respiration & de l'oreille.

ENFIN il y a l'harmonie artificielle du vers, qui a des règles de goût, & d'autres qui sont de l'art.

CELLES de goût consistent, en François, dans le choix des sons, sur-tout de ceux qui se trouvent aux repos & aux finales; & qui seront doux ou durs, éclatans ou sourds, pompeux ou tristes, moëleux ou maigres, selon l'objet; dans le choix des syllabes longues, ou brèves, plus longues, ou plus brèves, & dans la place qu'on leur donne: par exemple, il est bien dans ce vers, *règne sur le duvet*, que la prémière de *regne* soit longue: que dans le reste du même vers, *d'une heureuse indolence*, *heureuse* fasse deux longues; qu'*Indolence* fasse une brève entre deux longues, mais dont la seconde soit beaucoup plus longue que la prémière. Il en est de même du mot, *s'élève*. La prémière est très-brève; & la seconde qui est longue, semble s'élever sur elle Il en est de même du mot *enfoncée*, dont la dernière semble reculer.

PEUT-

PEUT-être qu'on trouvera ce détail poussé trop loin. Mais pourquoi le lecteur ne l'observeroit-il point, puisque l'auteur l'a fait pour être senti & observé? Le vers est beaucoup mieux de cette manière que d'une autre; & il est mieux par la raison qu'on vient d'indiquer. C'est ce que nous avons appellé la touche du peintre, pour laquelle il est vrai qu'il n'y a poit d'art ni de règles: mais quand cette perfection se trouve dans un ouvrage, l'art doit au moins le remarquer, & tâcher de le faire remarquer à ceux qui cherchent à la connoitre. Enfin c'est par là que Virgile & Homère sont ce qu'ils sont. C'est là ce qui fait la verve, le charme de la poésie, & par conséquent on ne sauroit entrer dans de trop petits détails pour s'en instruire.

LES règles de l'art par rapport à l'harmonie artificielle consistent dans le choix de l'espèce de vers qu'on veut employer. Chaque genre a le sien: celui de l'Epopée est héroïque, lequel est chez les Grecs, chez les Latins, & chez nous, de douze tems, avec un repos vers le milieu, & une finale d'une cadence sensible. Cette espèce de vers ne fait différence qu'autant qu'il est joint avec tel ou tel style, & qu'il a tels ou tels nombres. Le vers hexamètre chez les Latins, s'accommode avec le style épistolaire, & de même, chez nous, l'alexandrin. Le vers a donc besoin d'être élevé par le style même auquel il sert de mesure.

OR il y a trois ſortes de ſtyle : le ſimple, le médiocre & le ſublime, ou plutôt, le ſtyle haut. Ces trois eſpèces ont chacune des degrés qu'il eſt difficile de marquer, parce que pour en avoir des idées, ſur-tout du dernier, il faut en avoir vu des exemples. Nos idées dans ce genre, comme dans pluſieurs autres, ne peuvent s'élever qu'en s'appuyant ſur les modèles que les grands auteurs nous fourniſſent. Les Grecs ne connoiſſoient rien de plus élevé, en fait de ſtyle, que celui d'Homère & de Pindare. Les Latins avoient celui de Virgile & d'Horace. Corneille dans ſes tragédies, & Rouſſeau dans ſes odes ſacrées, nous ſerviroient de limites, ſi nous n'avions pas les pſeaumes de David, le livre de Job, les cantiques des Prophètes : c'eſt le plus haut dégré que nous connoiſſions. Tout ce qui ſeroit au-delà ne ſeroit plus fait pour nous, parce que nous n'en avons plus la meſure ; il nous paroitroit outré, extravagant, giganteſque.

QUEL ſera donc le dégré d'élévation dans l'Epopée ? C'eſt la dignité des acteurs qui en décide. C'eſt une Muſe qui inſpire, une Divinité qui parle ; il faut qu'elle ait un ſtyle plus qu'humain. Mais elle parle à des hommes, dont il faut qu'elle ſoit entenduë : comment fera-t-elle ?

ELLE empruntera le langage des hom-

 mes

mes & leurs termes; mais elle usera de tous les moyens possibles pour relever ce langage, & le mettre au-dessus de lui-même sans le détruire. Elle rappellera de vieux mots: *Sic fatur lacrymans.* Elle emploiera les métaphores: *Classique immittit habenas.* Elle jettera rapidement des traits d'une érudition reculée: *Euboïcis Cumarum allabitur oris.* Elle peindra les actions dont elle parle: *Obvertunt pelago proras.* Elle peindra de même les choses: *dente tenaci*; les effets, *fundabat.* Elle emploiera l'harmonie: *Juvenum manus emicat ardens*, & le nombre en même tems, *Littus in Hesperium.* Elle ne dira jamais rien qu'avec dignité; elle annoblira ce qu'il y a de plus mince & de plus petit: *Quærit pars semina flammæ in venis silicis.* Enfin comme le dit Despréaux:

Là, pour nous enchanter tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage,
Chaque vertu devient une Divinité:
Minerve est la prudence, & Venus la beauté:
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre;
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse:
C'est une Nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.
Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égaie en mille inventions,
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses;
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.

RESUMONS en peu de mots tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur l'Epopée, afin

afin d'avoir les idées plus présentes pour faire l'application des principes aux poèmes d'Homère & de Virgile, que nous allons examiner.

LA prémière idée qui se présente à un poète qui veut entreprendre un poème épique, c'est de faire un ouvrage qui immortalise le génie de son auteur: c'est la fin de l'ouvrier. Cette idée le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, & qui soit en même tems capable de porter le merveilleux. Ce sujet ne peut être qu'une action.

POUR en dresser toutes les parties, & les rédiger en un seul corps, il fait comme les hommes qui agissent, il se propose un but, où se portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir. C'est la fin de l'ouvrage.

TOUTES les parties étant ainsi ordonnées vers un seul terme, marqué avec précision, le poète fait valoir tous les privilèges de son art. Quoique son sujet soit tiré de l'histoire, il s'en rend le maître. Il ajoute: il retranche: il transpose: il crée: il dresse les machines à son gré: il prépare de loin des ressorts sécrets, des forces mouvantes: il dessine d'après les idées de la belle nature les grandes parties: il détermine les caractères de ses personnages: il forme le labyrinthe de l'intrigue: il dispose tous ses tableaux selon l'intérêt géné-

ral de l'ouvrage ; &, conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours appercevoir dans le lointain, une perspective plus charmante, qui séduit sa curiosité, & l'entraîne malgré lui jusqu'au dénouement & à la fin du poème.

Il est vrai que ni la société, ni l'histoire ne lui offrent point de tableaux si parfaits & si achevés. Mais il suffit qu'elles lui en montrent les parties, & qu'il ait, lui, en soi, les principes qui doivent le guider dans la composition du tout.

Le plan de toute l'action étant dressé de la sorte, il invoque la Muse qui doit l'inspirer : aussitôt après cette invocation il devient un autre homme :

. . . . Cui talia fanti
. . . subito non vultus, non color unus;
Et rabie fera corda tument, majorque videri
Nec mortale sonans, afflatur numine quando
Jam propiore Dei . . . Tros Anchisiade. . . .

Il est autant dans le ciel que sur la terre : il paroit tout pénétré de l'esprit divin ; ses discours ressemblent moins au témoignage d'un historien scrupuleux, qu'à l'extase d'un prophète. Il appelle par leurs noms les choses qui n'existent pas encore : *hæc tum nomina erunt.* Il voit plusieurs siècles auparavant la mer Caspienne qui frémit, & les sept embouchures du Nil qui se troublent dans l'attente d'un héros.

Ce ton majestueux se soutient. Tout s'annoblit dans sa bouche : les pensées,

les expreſſions, les tours, l'harmonie, tout eſt rempli de hardieſſe & de pompe. Ce n'eſt point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate, & qui ſe tait : c'eſt un grand fleuve qui roule ſes flots avec bruit, & qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde. En un mot c'eſt un Dieu qui fait un récit à des Dieux.

XII.

Epopées d'Homère.

DANS des ouvrages auſſi longs que des Epopées, pour peu qu'on ait l'eſprit prévenu, on y trouve preſque toutes les qualités qu'on veut y trouver.

PARMI ce grand nombre de choſes qu'ils contiennent, il y en a néceſſairement de mauvaiſes, qu'on doit reprendre ; de médiocres, auxquelles on peut donner un tour mauvais ; de bonnes mêmes, qu'on blâme, faute de ſe mettre dans le point de vuë de l'auteur. Un amateur d'Homère prouve que c'eſt le père, le prince des poètes, le ſeul poète qui exiſte. Selon Scaliger, Virgile l'emporte infiniment ſur celui-ci. Selon les Italiens, la Jeruſalem du Taſſe paſſe de bien loin l'un & l'autre. M. Adiſſon en commençant le panégyrique de Milton prend pour texte, *Cedite Romani ſcriptores, cedite Graii* : „ Ecri-„ vains Grecs & Romains ſoumettez-vous, „ voi-

„ voici votre maître & votre vainqueur. „
Enfin il n'y a pas jusqu'à la Franciade de Ronſard, & aux Hebdomades de Du Bartas, qui n'aient été placées par des hommes célèbres tout à côté, ou même au-deſſus des modèles de l'antiquité.

PRE'TENDRE réduire par l'autorité, ou ramener par le raiſonnement, ceux qui ont pris leur parti; c'eſt ne pas connoître la conſtitution de l'empire littéraire, & ignorer les droits abſolus & ſouverains du goût, lequel règne preſque toujours en tyran, lors même qu'il eſt juſte.

S'il y a eu un Homère.

Y a-t-il eu un Homère? M. Perrault eſt preſque le ſeul qui ait oſé en faire un problême. Il ne faut que jetter les yeux ſur l'Iliade pour voir que cet ouvrage eſt un. C'eſt par-tout le même but, le même ſtyle, le même génie, & par conſéquent il n'y a qu'un ſeul homme qui ait pu en être l'auteur. Que ce ſoit Homère ou un autre, peu importe à qui ne veut pas diſputer des mots.

Qui étoit Homère.

SEPT villes conſidérables ſe ſont diſputé la gloire d'avoir donné le jour à Homère; Smyrne, Rhode, Colophone, Salamine, Sio, Argos, Athènes.

SELON Herodote, il étoit fils d'une cer-

certaine Critheïs, & vint au monde sur les bords du fleuve Melés, d'où il fut surnommé Melesigène. Il eut pendant sa vie le sort de plusieurs grands hommes. Il fut exposé aux injures de la fortune. A peine avoit-il un lieu pour se retirer; & après sa mort il eut des temples: *Nunc non cinis ille beatus*? On admire les qualités de son cœur, qu'il a peintes dans ses ouvrages: la droiture, la simplicité, & l'élévation des sentimens, & sur-tout une modestie dont il a laissé l'exemple à tous les poètes; mais dont ils approchent ordinairement aussi peu que de ses ouvrages.

Caractère d'Homère.

QUINTILIEN, un des plus sages critiques de l'antiquité, le trace en peu de mots: il a réuni toutes les parties, le sublime, le grave, le gracieux, le riant; il est étendu, serré, admirable par son abondance & par sa brièveté: *Hunc nemo in magnis sublimitate, in parvis proprietate superaverit; idem lætus ac pressus, jucundus & gravis, tum copia tum brevitate mirabilis.*

ON reconnoit par-tout dans ses poésies un génie créateur, une imagination riche & brillante, un enthousiasme presque divin, & une si grande énergie, que tous ses ouvrages sont aussi vrais, aussi naturels que la nature même.

IL n'est plus permis aujourd'hui de ré

voquer en doute son mérite. „ Le gros des
„ hommes à la longue ne se trompe pas
„ sur les ouvrages d'esprit, dit M. Des-
„ préaux. Il n'est plus question de savoir
„ si Homère, Platon, Ciceron, Virgile
„ sont des hommes merveilleux: c'est une
„ chose sans contestation, puisque vingt
„ siècles en sont convenus; & après des
„ suffrages si constans, il y auroit non-
„ seulement de la témérité, mais même
„ de la folie, à douter du mérite de ces
„ Ecrivains.

HOMERE a cela de particulier que la plûpart de ceux qui l'aiment sont plutôt des amans passionnés que de sages amis. Ils l'aiment avec une espèce de fureur: ils ferment les yeux sur ses défauts, & ne veulent voir que ses beautés. C'est ce zèle même de ces amis trop ardens, qui lui suscite des ennemis, & qui les irrite tellement, que comme les uns ne voient que ses beautés, les autres s'obstinent à ne voir aussi que ses défauts.

NOUS allons rendre compte de son Iliade, & y appliquer la définition que nous avons donnée de l'Epopée. Cette matière est extrêmement importante, parce qu'Homère est non-seulement le père des poètes, mais encore le modèle & la règle du goût.

Nous montrerons le génie d'Homère dans l'Invention, son goût & son art dans la Disposition; sa force & sa justesse dans l'Expression

XIII.

Invention d'Homère dans l'Iliade.

LES Grecs assiégeoient Troie : Agamemnon, chef de l'armée, se brouilla avec Achille, qui en étoit le héros le plus vaillant. Celui-ci cessa aussitôt de combattre; & les Grecs furent battus, jusqu'à ce que le héros mécontent, ramené par un accident qui le touchoit lui-même, fit changer le sort des armes. Voilà tout le sujet de l'Iliade, & le fondement sur lequel s'élève tout l'édifice du poème.

VOYONS-en maintenant le plan & l'élévation, dans ce qu'on appelle la fable, en terme d'art, c'est-à-dire, l'arrangement des choses, le squelette, la charpente. Nous donnerons à ce plan quelque étenduë, afin qu'il soit plus distinct; mais nous tâcherons de ne pas lui en donner trop, afin qu'on puisse l'embrasser aisément d'une seule vuë.

Analyse de l'Iliade.

1. *Liv.* Chrysès, prêtre d'Apollon, s'étoit présenté au camp des Grecs pour racheter sa fille, esclave d'Agamemnon. Il avoit été renvoyé durement par ce prince hautain, malgré l'avis des autres chefs. Chrysès outragé demanda vengence au Dieu qu'il servoit. Il fut exaucé. Apollon descendit plein de courroux : il lança ses traits vengeurs sur l'armée des Grecs, &

la désola. Achille touché du malheur des peuples, proposa de consulter Calchas, personnage d'un savoir profond, & qui avoit été plus d'une fois l'interprète des Dieux. Celui-ci rassuré par Achille, accuse clairement Agamemnon, & décide qu'il faut renvoyer la fille de Chrysès. Agamemnon devient furieux; cependant il obéit; mais en déchargeant sa colère sur Achille même & le ménacant de lui ôter la fille de Brisée: il la lui ôte en effet. Achille ne s'oppose point à cette violence, parce que cette fille lui avoit été donnée comme part du butin: il la rend; mais en même tems, pour se venger, il fait la résolution de ne plus combattre. Il va au bord de la mer pleurer son affront. Thétis l'entend gémir: elle vient pour consoler son fils, qui la prie de monter au ciel & d'engager Jupiter à favoriser les Troyens, afin de faire sentir à Agamemnon le tort qu'il a eu d'outrager un héros qui devoit être ménagé. La Déesse vole sur l'olympe; obtient de Jupiter la grace qu'elle lui demande: sans que Junon, qui favorisoit les Grecs, ait pu rien changer à la résolution de son époux.

II. *Liv.* Il étoit donc décidé qu'Achille seroit vengé, & que les Grecs seroient battus par les Troyens. Mais pour cela il falloit qu'il y eût des combats. Jupiter envoie à Agamemnon un songe trompeur, sur la foi duquel ce prince se lève brus-

que-

quement, & propose d'attaquer l'ennemi. Nestor le plus expérimenté de l'armée, donne le plan de la bataille: on fait des vœux à Jupiter: la trompette sonne: Minerve frappant son égide immortelle, anime tout le camp, les armées sont en présence.

III *Liv.* LE ravisseur d'Helène, Paris, revêtu d'une peau de panthère, armé d'arc & d'épée, s'avançoit fièrement à la tête des Troyens. Ménélas époux d'Helène le voit, c'est un lion qui voit sa proie. Il saute de son char, court à son ennemi; mais le Troyen coupable se retire dans les rangs, où Hector, le plus brave des fils de Priam, lui reproche sa lâcheté, ses crimes, sa beauté même, si funeste à sa patrie. Paris touché de ces reproches, offre de combattre seul à seul contre Ménélas, à condition qu'Helène & ses richesses seront le prix du vainqueur. Le traité se fait. Iris messagère des Dieux, vient apprendre à Helène cette nouvelle. Cette princesse quitte ses ouvrages de broderie, où elle représentoit les combats qu'on avoit déjà livrés pour elle. Un tendre souvenir de son époux, de sa famille, de sa patrie, lui fait verser des larmes. Les vieillards qui la virent passer, furent touchés de ses pleurs & de sa beauté. „ Cependant, „ qu'elle s'en retourne, disent-ils, avec „ les Grecs, plutôt que de nous faire périr nous & nos enfans." Elle aborde Priam: " Venez „ ma fille, lui dit ce Prin-

 „ ce,

„ ce, ne pleurez point. Ce n'eſt pas vous „ qui êtes la cauſe de nos maux, ce ſont „ les Dieux. Venez me dire les noms des „ héros que je vois. " Elle lui nomme Agamemnon, Ajax, Ulyſſe; mais ne voyant point Caſtor, ni Pollux, ſes deux frères, elle croit qu'ils ont rougi de venir combattre pour elle. Un héraut vient de la part des deux armées annoncer à Priam qu'on veut ſon ſerment, parce que ſes fils ſont trompeurs. On le ſavoit par l'exemple de Paris. Le traité conclu, & les imprécations prononcées contre les infracteurs, les rivaux entrent dans le champ. Paris eſt terraſſé; mais Venus ſa protectrice, le couvre d'un nuage, & l'emporte dans un appartement, où Helène lui fait les reproches qu'il mérite.

IV. *Liv.* L'AFFAIRE étoit décidée: les combats étoient finis, & Achille n'avoit point de vengeance à eſpérer. Heureuſement pour lui, il y avoit un intérêt ſupérieur: c'étoit celui de Junon, qui haïſſoit Troie, & qui vouloit la détruire. Minerve de concert avec cette Déeſſe, engage Pandarus à tirer ſur Ménélas. Il lui perce la cuiſſe. La douleur & l'indignation ſe répandent dans l'armée des Grecs. Agamemnon parcourt les rangs, exhorte les héros. Mars anime les Troyens: Minerve les Grecs. La Terreur, la Fuite, la Diſcorde, ſœur de Mars, répandent par-tout l'ardeur de combattre. Les boucliers ſe cho-

choquent: les lances ſe croiſent: on entend les cris des vainqueurs, & ceux des vaincus: le ſang coule comme les torrens des montagnes. Appollon annonce aux Troyens qu'Achille ne combat plus.

V. *Liv.* CEPENDANT Diomède, ſecondé de Pallas, ſignale ſa valeur: rien ne l'arrête, ni les héros, ni les Dieux. Il renverſe Xantus, Thoon, Pandarus, Enée. Il bleſſe Venus, & Mars lui-même: ces deux Divinités ſe retirent.

VI. *Liv.* ALORS Hector, qui juſques-là avoit balancé la victoire, va, par le conſeil d'Helenus, engager les dames Troyennes à faire une offrande à Pallas, pour l'appaiſer. Il revient auſſitôt, & ramène avec lui Paris plus réſolu que jamais de combattre.

VII. *Liv.* ILS paroiſſent tous deux à propos pour ſoutenir les Troyens qui plioient. Mais Apollon voulant empêcher le carnage, inſpire à Hector de défier au combat le plus brave des Grecs. Le ſort choiſit Ajax, qui remporta pluſieurs avantages: la nuit les ſépara. Ils ſe quittèrent pleins d'eſtime l'un pour l'autre, en ſe faiſant des préſens. Les Grecs profitent de l'eſpace de cette nuit pour fortifier leur camp d'un rampart & d'une paliſſade; tandis que le maître des Dieux faiſoit gronder ſon tonnerre, & annonçoit les malheurs du lendemain.

VIII. *Liv.* DÈS que l'aurore parut, Ju-

piter assembla les Dieux, &, après s'être exprimé fortement sur son pouvoir souverain & absolu, il leur défendit de se mêler des combats des deux peuples. Lui-même il descendit sur le mont Ida, d'où, enveloppé d'un nuage, il considéroit les deux camps. Le combat commence, la victoire varie jusqu'au milieu du jour. Alors Jupiter, prenant sa balance d'or, pèse les destinées des deux armées. Celles des Troyens s'élèvent jusqu'au ciel. Aussitôt l'éclair brille, les éclats de tonnerre retentissent: les héros Grecs effrayés sentent que Jupiter est contre eux. Diomède, aïant reçu Nestor blessé sur son char, veut aller contre les Troyens; mais la foudre tombe devant ses chevaux. Trois fois il veut retourner, & trois fois Jupiter tonne. Le héros cède enfin, quoique à regret, & pour obéir au sage Nestor. Les Déesses ennemies de Troie, voient clairement le dessein de Jupiter, & que c'est Achille qu'il veut venger. Le jour finit: Jupiter remonte au ciel, & apprend à Junon l'ordre des destins par rapport à Achille. Hector prépare un assaut pour le lendemain: il donne ses ordres, fait faire des feux par-tout, de peur que les Grecs effrayés ne fuient, & ne lui échappent.

IX. *Liv.* Le camp des Grecs étoit bien différent de celui des Troyens: sans feux, un silence morne, la consternation par-tout. Agamemnon, qui avoit d'abord proposé de fuir,

fuir, envoie par le conseil du sage Nestor, des députés, Ulysse, Ajax, Phénix pour fléchir Achille, & lui offrir les plus riches présens. Il épousera une fille d'Agamemnon, & sept villes lui seront données en dot. Achille reçoit avec amitié & générosité les députés; mais il rejette toutes les offres: il ne veut point de la fille d'Agamemnon, " fût-elle plus belle que Venus, „ plus savante que Minerve: il partira le „ lendemain pour s'en retourner dans sa „ patrie." Phénix qui avoit été son gouverneur, lui rappelle ce qu'il a fait pour lui, lui cite l'exemple des Dieux, qui se laissent fléchir: il demeure ferme. Les députés reviennent, & rendent compte à Agamemnon. On se sépare pour aller prendre quelque repos.

x. *Liv.* Mais Agamemnon agité d'inquiétudes mortelles, ne peut fermer les yeux. Il voyoit les feux des Troyens, entendoit leurs trompettes; & aussitôt, jettant les yeux sur son camp, il versoit de grosses larmes, & s'arrachoit les cheveux. Il se lève pour aller trouver Nestor. Il rencontre Ménélas qui n'étoit pas moins inquiet que lui. Ils vont eveiller les autres chefs, dont la plupart ne dormoient pas; & aïant tenu conseil dans l'obscurité, ils envoient le vaillant Diomède & le prudent Ulysse examiner le camp ennemi. Minerve conduisit l'entreprise; & elle eut le plus grand succès. Diomède égorgea Rhésus, enleva ses chevaux, & revint

ur-



triomphant: ce qui releva un peu le courage des Grecs.

XI. *Liv.* L'AURORE paroissoit: Jupiter élève un nuage de sang, présage de la cruauté de cette journée. Agamemnon furieux pousse d'abord les Troyens jusqu'auprès de leurs portes; mais il est blessé, & se retire. Hector vient, répand par-tout la terreur, & porte en lui si manifestement la protection de Jupiter, que Diomède même lui cède. Il se retire blessé, aussi-bien qu'Ulysse. Euripile vient à leur secours; mais frappé lui-même, on le rapporte au camp.. Achille sur la prouë de son vaisseau voyoit les combats, entendoit les cris. Il envoie Patrocle pour savoir qui étoit ce héros qu'on rapportoit blessé: c'étoit Machaon. " Qu'importe à Achille, „ dit Nestor à Patrocle, de savoir qui est „ blessé, lui qui voudroit voir périr tous „ les Grecs? Que ne l'engagez-vous à „ combattre, vous qui êtes son ami? Que „ ne vous envoie-t-il au moins avec ses „ armes? „ Patrocle retourne à Achille & rencontre Euripile tout couvert de sang: il bande sa plaie, & se hâte d'arriver auprès de son ami.

XII. *Liv.* CEPENDANT Hector est parvenu au fossé: il met pied à terre, marche sur cinq colonnes. Il embrasse un caillou monstrueux dont il brise & enfonce les portes du camp. Il entre furieux comme un torrent qui rompt la digue: les Grecs prennent la fuite.

XIII.

XIII. *Liv.* Jupiter voyant les Troyens si supérieurs, & la plupart des Grecs blessés, détourne un moment ses yeux de ces objets sanglans, pour considérer des peuples justes & innocens, qui se nourrissoient de lait. Neptune profite de ce moment pour animer les deux Ajax. Les Grecs réunis font un effort & arrêtent les Troyens. Mais Hector prenant l'élite des héros repousse à son tour les Grecs: Neptune les soutient. Junon voyant Neptune seconder ainsi les Grecs, emprunte la ceinture de Venus pour distraire encore Jupiter, & elle prend avec elle le Sommeil pour l'endormir. Neptune assuré de ce qui se passe, donne l'avantage aux Grecs. Hector est blessé violemment. On l'emporte du combat, & dès ce moment les Troyens fuient.

XIV. *Liv.* JUPITER s'éveille dans cet instant critique, il voit Hector palpitant, évanouï, vomissant le sang. Il le fait guérir aussitôt par Apollon, & donne ordre à Neptune de se retirer du combat. Alors Hector revient, précedé d'Apollon qui comble le fossé & abbat le mur. Déjà il touche aux vaisseaux: les Grecs les couvrent, en serrant leurs rangs. Ajax combat comme un Dieu. Patrocle avertit Achille. Cependant Hector écumant, couvert de sang, de sueur, de poussiére, force les Grecs, saisit un vaisseau, & demande des feux.

XV. *Liv.* PATROCLE dans cet instant pleure devant Achille, qui est touché de ses larmes. „ Je vois ce qui vous afflige, lui „ dit le fils de Pelée; mais j'ai juré de ne „ point combattre, que quand Hector „ viendroit à mes propres vaisseaux. Pre- „ nez mes armes & allez combattre, si „ vous le voulez; mais contentez-vous „ d'empêcher Hector de mettre le feu. " Comme il achevoit ces mots, la flamme s'élevoit des vaisseaux, & la fumée s'élançoit en tourbillon: „ Hâtez-vous, Pa- „ trocle, s'écrie Achille en se frappant la „ cuisse; tandis que vous vous armerez, „ j'assemblerai les soldats. " Patrocle part, Achille fait des vœux pour lui, & des libations aux Dieux. L'arrivée de l'ami d'Achille ranime les Grecs, étonne les Troyens. Sarpedon, fils de Jupiter, tombe sous sa main. Hector lui-même est contraint de céder. Jupiter a envoyé la crainte dans son cœur. Il fuit jusques dans la ville. Patrocle pousse sa victoire; mais tout-à-coup Hector soutenu d'Apollon fait sur lui une sortie vigoureuse, dans laquelle Patrocle, trahi par Apollon, percé par derrière par Euphorbe, reçoit le dernier coup de la main d'Hector, qui enlève ses armes.

XVI. *Liv.* LES Grecs l'empêchent d'enlever son corps. Touchés du malheur d'Achille, ils combattent longtems avec acharnement. Ajax furieux, désespéré, fait

fait avertir Achille de ce qui se passe; & c'est Antiloque qui est chargé d'annoncer cette triste nouvelle.

XVII. *Liv.* IL arrive devant Achille qui étoit hors de sa tente, livré à de noires pensées. On lui dit que Patrocle n'est plus. Sa douleur est si forte qu'il s'évanouït. Il se roule dans la poussière, pousse des hurlemens, des sanglots furieux. Thétis sort des ondes & toutes les Nymphes avec elle : le rivage retentit de gémissemens. Achille veut aller au combat; mais Hector est maître de ses armes. Iris lui conseille de paroitre seulement, & de faire entendre sa voix. Il cria trois fois, & trois fois les Troyens se troublèrent. Ils abandonnent enfin le corps de Patrocle, qui est rapporté dans le camp. Le jour étoit fini : on conseilloit à Hector de rentrer dans la ville, puisqu'Achille avoit reparu ; mais il n'adopte point cet avis salutaire. Thétis va trouver Vulcain, & reçoit de lui de nouvelles armes pour son fils.

XVIII. *Liv.* ELLE les lui rapporte dès la naissance de l'aurore. Aussitôt Achille appelle les Grecs, la réconciliation se fait généreusement entre Agamemnon & lui. Les principaux chefs retiennent quelques momens son ardeur, tandis que l'armée prend de la nourriture. Ils entreprennent de le consoler; mais il leur parle de son ami Patrocle, de son pere Pelée, avec tant de tendresse que ses consolateurs-mêmes

mes pleurent avec lui. Enfin il ſe revêt de ſes armes, qui loin de le charger, le ſoulevoient comme des aîles: le voilà ſur ſon char, il vole à l'ennemi.

XIX. *Liv.* JUPITER alors laiſſe aller les choſes ſelon leur cours naturel, qu'il avoit détourné pour venger Achille. Tous les Dieux qui prennent part à cette querelle ſe mêlent dans le combat. Achille donne mille preuves de bravoure, de force, d'addreſſe, de légèreté. Nul adverſaire ne lui échappe; il ne faut pas moins que des Dieux pour ſauver Enée & Hector de ſes mains.

XX. *Liv.* LES Troyens fuient, ſe diviſent dans leur deſordre. Achille en pouſſe d'abord une partie dans le Xante, qui eſt rempli de cadavres, & d'armes, & de ſang. Il revient enſuite ſur l'autre partie: tout ſe ſauve dans la ville.

XXI. *Liv.* HECTOR ſeul étoit reſté dehors: les larmes de ſon vieux père, de ſa mère, qui l'appelloit du haut des murs par des cris pitoyables, n'avoient pu le faire rentrer. Il attendoit Achille comme un dragon repû d'herbes venimeuſes, attend le chaſſeur, en ſe retournant ſur lui-même, & lançant des regards affreux. Mais Achille approche, il fuit, & ce n'eſt qu'après avoir fait trois fois le tour de la ville, qu'il ſe détermine à combattre. Achille le tue, & l'attache derrière ſon char par les piés, & le traîne ainſi au camp, à

la

la vue de Priam, d'Hecube, de tous les Troyens, dont les cris s'élèvent jusqu'au ciel.

xxii. *Liv.* ACHILLE vengé ne s'occupe plus que des funérailles de son ami. Il les fait avec tout l'appareil & toute la magnificence possible.

xxiii. *Liv.* PRIAM vient lui redemander le corps d'Hector; il le rend de bonne grace & traite Priam avec toute la générosité convenable.

IL est aisé de voir dans cette analyse l'ensemble de l'Iliade: c'est Achille qui règne par-tout: tout se fait par lui, ou par rapport à lui. Il agit autant dans le poème quand il n'y paroit pas, que quand il y paroit. Entrons dans quelque détail.

L'ACTION de l'Iliade est Achille vengé par Jupiter, mais vengé au-delà de ses vœux, en un mot: *Achille trop vengé.* De cela seul Homère a su tirer le plus beau poème qui existe, & le plus long. Car nous ne parlons point des rapsodies de Nonnus & de quelques autres, que peu de gens connoissent, & que personne ne lit. Mais comment le génie d'Homère a-t-il pu tirer d'un sujet si petit un ouvrage qui est si étendu?

IL a considéré d'abord les choses dans l'ordre naturel. Un héros, le rempart d'une armée, est insulté par le chef même de cette armée. Il ne veut plus combattre: les ennemis en tirent avantage, & vont jusqu'à

fai-

C'eſt une machine à mille leviers, dont l'effet ſe porte au point marqué avec autant de certitude que d'énergie.

Il ſeroit trop long d'entrer dans le détail des combats, des actions de chaque acteur, c'eſt une forêt. Nous nous contenterons de montrer la différence & la multitude des caractères.

Mais auparavant il eſt bon d'obſerver qu'il eſt beaucoup plus aiſé de multiplier & de différencier les caractères par le contraſte, qui double tout d'un coup ce qui eſt ſimple, que de les ſéparer les uns des autres par des qualités propres, & qui n'aient point d'oppoſitions marquées entre elles. Les vertus & les vices étoient comme en maſſe devant Homère, à-peu-près comme les couleurs ſont devant un peintre. Il a pris la vertu pour baſe de tous ſes caractères: il en a diſtribué les différentes eſpèces à ſes héros, & les a caractériſés par cette diſtribution. Ceux qui ſe ſont trouvés avoir la même eſpèce, il leur a donné des dégrés de plus ou de moins, quelquefois même quelque nuance de vice, afin de les rendre plus ſemblables à la nature: mais, en général, c'eſt la vertu qu'il peint plûtôt que le vice.

Il n'y a pas juſqu'au raviſſeur Paris, & l'infidelle Hélène, qui n'aient quelques qualités qui diminuent l'odieux qui ſe trouve dans leur perſonne. Ils ſont les cauſes d'une guerre cruelle & malheureuſe;

mais

mais Hélène en gémit, elle se le reproche amèrement, il semble qu'elle ne soit coupable que par foiblesse. Hector reproche à Paris ses forfaits ; celui-ci convient de tout & se soumet aux reproches. Le caractère d'Hélène est touchant : celui de Paris est moins digne de haine que de pitié. La haine semble être un sentiment inconnu au cœur d'Homère.

Parcourons en peu de mots ces caractères, & qu'on juge de ce qu'ils produisent dans le poème par leur nature & par leur force.

Achille possède dans un dégré éminent la force d'Ajax, la valeur de Diomède, le courage d'Ulysse. Les autres caractères, quelque brillans qu'ils soient, ne sont que des ombres auprès de lui ; tout lui cède : rien n'ose lui résister. Il a des sentimens généreux pour Patrocle : il est ami tendre, zélé : il aime les peuples ; & quoiqu'excessivement colère & violent, il se retient & respecte les Dieux, Priam, même Agamemnon.

Le caractère d'Hector est celui qui a le plus d'éclat après celui d'Achille. Il est fait pour donner un dégré de plus à la valeur de celui-ci, qui est son vainqueur. Sa bonté, son courage, son amour pour sa patrie lui attirent tous les cœurs. Quoique plus vaillant que les autres héros, le seul nom d'Achille lui inspire un respect mêlé d'horreur. On l'aime,

on le plaint, on le respecte; mais on admire Achille son vainqueur. L'un est l'Horace de Corneille, & l'autre le Curiace.

AGAMEMNON est l'image de l'autorité suprême. Il a les qualités nécessaires à un Roi, courage, vigilance, attention continuelle: il abuse quelquefois de son autorité. Il est fier & orgueilleux dans la prospérité, mais humble & même abattu dans l'adversité. Il avoit tort vis-à-vis Achille; & son découragement vient plus du reproche de sa propre conscience, que de quelque foiblesse de caractère.

ON voit dans Priam l'exemple de l'amour paternel. Il est tendre, indulgent; mais l'âge où il est, l'a rendu foible. Rien n'est si touchant que le tableau de ce vieillard, lorsqu'il vient racheter le corps de son fils: le discours qu'il tient à Achille est plein de sentimens; & Achille, tout implacable qu'il est, ne peut y résister.

NESTOR est vieux de même que Priam; mais sa vieillesse est verte & vigoureuse. Son courage étincelle encore dans un corps usé par les travaux. C'est un vieux favori de Mars, que la vuë des camps & des combats rajeunit. Il excelle dans le conseil: il parle de ce qu'il a vu, de ce qu'il a fait, des héros dont il fut le compagnon: il vante le tems passé: en un mot, ses cheveux blanchis sous le casque, le mettent en droit de faire des leçons à Achille même, & à Agamemnon, & de donner sa vie pour exemple.

VOI-

VOICI le portrait qu'Homère fait d'Ulysse. „ Dans le conseil & dans les déli-
„ bérations publiques, il paroissoit d'abord
„ embarrassé & timide, les yeux fixes &
„ baissés, sans geste & sans mouvement,
„ & il ne donnoit pas l'idée d'un grand
„ Orateur. Mais quand il s'étoit animé,
„ ce n'étoit plus le même homme, & sem-
„ blable à un torrent qui tombe avec im-
„ pétuosité du haut d'un rocher, il entrai-
„ noit tous les esprits par la force de son
„ éloquence." Pour ce qui est de la guerre, ses actions le caractérisent mieux que ne feroient nos paroles: la prudence & le courage se réunissent dans sa personne; c'est le favori de Minerve.

On voit dans Diomède tout ce qui fait un guerrier: le fer, la flamme, les escadrons ennemis, rien ne peut arrêter sa fougue. Il est blessé: „ retirez-moi ce trait," dit-il à son écuyer: puis il revole au combat.

AJAX le Télamonien étoit d'un caractère bouillant, impétueux, plein de feu. Ce trait seul suffit pour le caractériser: *Que le jour reparoisse, & que les Dieux combattent contre nous.*

AJAX d'Oïlée avoit presque autant de valeur & de feu dans le combat; mais c'étoit un esprit dur, & un peu caustique. La façon dont il parle à Idomenée dans le vingt-troisième livre en est une preuve.

ON voit dans Ménélas du courage & de la valeur; mais il paroissoit plutôt fait

F 2 pour

pour gouverner un Etat que pour le venger.

Il y a mille autres acteurs, dont les rôles, quoique moins considérables, sont cependant caractérisés, tantôt par un trait historique, tantôt par quelque avanture qui leur est personnelle, ou par quelque circonstance intéressante.

Qu'on jette ensuite les yeux sur les caractères des Dieux. Jupiter agit avec la toute-puissance & l'autorité suprème. Junon est fière, hautaine, cruëlle. Minerve a la force, le courage, & la sagesse. Mars a une force aveugle, brutale, comme la guerre dont il est le symbole. Neptune est aussi fier & aussi furieux que l'élément où il règne. Venus a les graces & la molesse; Apollon l'addresse & la douceur.

Enfin qu'on imagine toutes ces forces naturelles & surnaturelles, caractérisées chacune d'une manière qui leur est propre: qu'on les imagine dans le plus grand mouvement, au ciel, sur terre, dans les airs, dans les eaux, employant toute la nature pour mener la chose qui se fait à une fin plutôt qu'à une autre; on verra en gros un nombre infini d'objets; mais ce sera une confusion semblable à celle du cahos, où toutes les choses sont créées, existent; ce qui ne suffit pas pour faire un Monde, c'est-à-dire, un tout régulier: il faut y faire régner l'ordre par une juste disposition. Voyons quel est l'art d'Homère dans cette partie.

XIII.

XIII.

Disposition des choses.

TOUTE disposition dans un ouvrage de l'art est bonne ou mauvaise, régulière ou non, eu égard à l'objet que l'artiste se propose.

QUEL est l'objet du Poème épique? D'exciter l'admiration du lecteur. Comment l'excite-t-il? Par le merveilleux joint à l'héroïque.

HOMÈRE devoit donc présenter un héros admirable par ses qualités, & par la protection merveilleuse que lui accordoient les Dieux. Voilà quel est son but; & l'arrangement des parties de son poème doit se porter à ce point unique. Voyons s'il s'y porte en effet.

IL choisit pour son héros un homme qui a pour mère une Déesse. De-là il resulte deux choses: la prémière, qu'il doit être au-dessus des autres hommes, puisqu'il est né d'un mortel & d'une Déesse: la seconde, qu'il a droit à la protection spéciale de tous les Dieux, amis de sa mère. Il doit donc être admirable, & par lui-même, & par la protection du ciel. Voilà ce qui regarde sa personne, son caractère, ses qualités.

MAIS un homme qui n'agit point, ne se fait point admirer; il faut donc faire agir ce héros. De quelle espèce sera l'action qui pourra le peindre tout entier, & tel, que par-tout il soit admirable?

Les hommes ne donnent leur admiration qu'aux choses qui sont d'un ordre supérieur à l'ordre commun; & plus ces choses sont élevées, plus elles sont admirées des hommes. Ainsi, pour peindre Achille admirable, il falloit le peindre de manière à pouvoir être comparé. S'il est au-dessus des hommes ordinaires, il est un grand homme. S'il est au-dessus des grands hommes, il est presque un Dieu. C'est le raisonnement d'Homère. Il a peint plusieurs grands hommes, Achille seul les efface tous. Quelle sera donc cette action? La voici en deux mots.

Agamemnon, Roi injuste & hautain, fait une outrage sensible à Achille dans le tems qu'on assiége Troye. Achille ne veut plus combattre pour Agamemnon. Celui-ci croit pouvoir s'en passer. Il emploie contre les Troyens une foule de héros, tous admirables par leur valeur: cependant il est vaincu: c'étoit fait de lui, si Achille ne l'eût sauvé. Ce héros paroit, & lui seul il repousse l'ennemi, & triomphe de leurs efforts à son tour. Voilà un seul homme plus grand que tous les autres ensemble. Pourquoi est-il plus grand? Parce qu'il est fils d'une Déesse, & parce que Jupiter a pris en main sa cause.

Voyons d'abord ce que produit la protection de Jupiter: elle rend les Troyens vainqueurs des Grecs. Ensuite ce que peut la naissance dans Achille, lorsque les destins

ont

ont repris leur cours: ce héros fait triompher les Grecs par sa valeur. Suivons un moment le poète dans ce double point de vuë.

Jupiter voulant venger Achille, en punissant les Grecs, envoie à Agamemnon un songe qui le détermine à livrer un combat qui doit être funeste aux Grecs: voilà les deux armées en mouvement. Comme on ne sait point pourquoi ces peuples sont en guerre, il falloit, ce semble, commencer par exposer les causes de cette guerre.

Pour faire avec éclat cette exposition, le poète débute par un combat singulier entre Ménélas, époux de la belle Hélène, & Paris, ravisseur de cette Princesse. C'est peut-être une des choses les plus ingénieuses qu'il y ait dans l'Iliade; mais elle est si naturelle, qu'on ne s'apperçoit point qu'elle est toute de l'art. On voit dans le camp, l'offenseur & l'offensé, & les deux nations intéressées mises en spectacle, lorsqu'elles sont elles-mêmes spectatrices du combat. Les droits de la vertu y sont décidés comme il convenoit. L'aggresseur est terrassé, & l'offensé vainqueur. Mais que deviendra Achille & sa vengeance? Jupiter se prête au ressentiment de Junon & de Minerve qui renouent la querelle: Ménélas est frappé par le trait perfide d'un Troyen: la guerre recommence avec une nouvelle ardeur. On combat.

Pour faire sentir que c'étoit la volonté

de Jupiter qui vengeoit Achille, il falloit que le sort du combat fût d'abord réglé par la seule supériorité des forces. Aussi les Grecs qui avoient beaucoup de héros, & que Pallas & Junon protégeoient, repoussèrent-ils d'abord les Troyens. Il fallut qu'Apollon s'avisât d'une ruse, & proposât un combat singulier entre Hector & Ajax, afin de suspendre les efforts des Grecs vainqueurs, & d'arrêter le carnage qui se faisoit des Troyens. Jusques-là les Grecs triomphent sans Achille, & peut-être que, sans une volonté particulière de Jupiter, Agamemnon auroit été en état de se passer de ce héros.

Jupiter apprête sa colère: son tonnerre gronde toute la nuit; & dès que l'Aurore paroit, il défend aux Dieux de se mêler des combats, & se réserve à lui seul d'en régler le sort. Il le règle de manière que les Grecs sont battus, poussés jusqu'à leurs vaisseaux, auxquels les Troyens commencent à mettre le feu. Achille est alors vengé; Agamemnon a senti vivement le tort qu'il a eu d'outrager le plus vaillant de ses guerriers.

Le héros offensé, dont le caractère est bon, voudroit combattre, mais ne le pouvant à cause du serment qu'il avoit fait, il envoie son ami Patrocle, qui est tué par Hector. Pour le venger, Achille rentre dans le champ de bataille.

Alors Jupiter se repose, les choses repren-

prennent leur cours naturel, & Achille montre une telle supériorité de force, que les Troyens fuient tous devant lui, excepté le seul Hector, qui est tué bientôt par le héros grec.

Ainsi Achille est grand par la protection spéciale de Jupiter, qui punit Agamemnon de l'avoir offensé. Quelle gloire pour lui de voir le sort de tant de nations attaché à sa personne!

Il est grand par lui-même, en se montrant tel que tous les héros des deux peuples ne peuvent se mesurer avec lui. Il a donc tout ce qu'il faut pour être vraiment admirable.

Mais comme l'admiration jointe à la crainte & à la haine, n'est que de l'effroi, il falloit que ce héros fût en même tems aimable. C'est ce qu'Homère a eu soin de lui donner. Il est traité indignement par Agamemnon, à l'occasion d'un avis salutaire qui sauve l'armée: dès-là son sort est touchant. Il a paru bon, généreux: il est ami tendre. Il est respectueux envers les Dieux. Ainsi rien ne détourne l'admiration. On aime à lui rendre la justice qu'il mérite.

Outre ces grands traits, ces traits de génie, Homère en a semé de tems en tems d'autres qui peignent son héros, quoiqu'en passant, comme il appartient à Homère seul de peindre.

Pour animer les Troyens, Apollon se con-

contente de leur crier qu'Achille ne combattra point.

APRÈS la prémière journée, quoique les Grecs eussent eu peu de desavantage, ils pensent à faire un mur, un fossé, des palissades; & depuis si longtems que duroit le siége, cela ne leur avoit point paru nécessaire: Achille leur avoit servi de rempart.

APRÈS le second jour, tous les chefs Grecs passent la nuit dans des agitations cruëlles; ils ne savent comment ils pourront résister à Hector; le mur ne suffit point pour les rassurer.

LE troisième jour, leurs fossés sont comblés, leurs murs renversés avec leurs palissades, presque tous les héros sont blessés, les autres tués par Hector: mais Achille a paru une fois, c'est assez: tout le camp des Grecs dort tranquillement sur la confiance qu'on a en lui; & les Troyens, quoique vainqueurs, tiennent conseil pour rentrer dans la ville.

ACHILLE paroit le lendemain; la victoire n'est point douteuse, tous les Troyens sont chassés, le seul Hector, qui ose rester dehors, est tué.

ENFIN au vingt-troisième livre on fait des jeux funèbres: Achille ne combat point parce que c'est lui qui donne les jeux; mais il est dit que s'il combattoit, il remporteroit tous les prix.

ACHILLE est donc grand par la protection des Dieux: il est grand par lui-même: mais

mais il l'eſt encore par la comparaiſon qu'on fait de lui avec les autres héros.

HOMÈRE en a quatre qui ſe diſtinguent par leur valeur. Ces héros ſont, Diomède, Ajax, Patrocle, & Hector. Il veut établir la gloire de ces héros pour mieux établir enſuite celle d'Achille. Si Achille eſt préſent, les quatre héros dont nous parlons ſeront entièrement éclipſés. Et ſi ces quatre héros ne ſe ſignalent pas tour à tour par des grandes actions, les actions d'Achille n'auront pas tout le luſtre que leur donne la comparaiſon. Que fait donc Homère? Il montre d'abord Achille: puis il l'éloigne: enſuite il fait éclater la valeur de Diomède qui bleſſe Mars & Venus: ce héros eſt bleſſé lui-même & mis hors de combat. Ajax prend la place de Diomède, & fait plus que lui: accablé par le nombre, il cède. Patrocle arrive ſous les armes de ſon ami Achille; il eſt tué par Hector. Enfin Achille paroit lui-même, & paroit un Dieu plutôt qu'un héros, en comparaiſon des autres héros.

LA diſpoſition d'Homère dans le merveilleux n'eſt pas moins admirable. Achille aïant reçu un affront ſanglant, ſe deseſpère. Il fait une prière à ſa mère, qui à ſon tour va prier Jupiter de venger ſon fils. Jupiter le lui promet, & il tient parole. C'eſt en vertu de cet arrangement fait dans les cieux, que tout ſe fait dans les plaines de Troye. On voit même que l'eſprit dans

lequel a été faite l'Iliade, est un esprit frappé de religion, qui renvoie tout aux Dieux, qui les fait présens à tout. Ce sont eux qui donnent les lumières, qui inspirent le courage, qui envoient la crainte & la défiance, qui sauvent l'un, font périr l'autre à leur gré, & cela par une puissance invisible, qui se couvre d'un nuage, pour ne point causer de trouble aux hommes, & les laisser jouïr de l'ignorance de leurs destins.

VOILA' l'art d'Homère pour arriver à son but, qui est d'exciter l'admiration.

MAIS comme pour exciter une admiration réelle, il faut que l'action qu'on admire soit aussi réelle, ou du moins paroisse l'être; Homère a soin que tout ce qu'il raconte soit dans la vraisemblance. Rien n'est si naturel que les effets qu'il attribuë aux causes qu'il fait agir. Il les prépare si adroitement & de si loin, qu'il n'est pas possible que l'effet ne suive l'action de la cause. Je ne cite qu'un exemple.

ACHILLE devoit être ramené par dégrés au combat. D'abord il est instruit des pertes des Grecs; il n'y est pas indifférent, prémier dégré. Il sait par la députation, qu'Agamemnon est humilié, second dégré. De sa tente, il entend les cris, il voit rapporter Machaon, il envoie Patrocle pour savoir qui est blessé, troisième dégré. Nestor fait des reproches à Patrocle; lui dit qu'au moins il devroit combattre, si Achille ne combat point, quatrième dégré. Patro-

troclе pleure devant Achille fur le malheur des Grecs, cinquième dégré. Achille eſt touché, & voit Hector prêt à bruler les vaiſſeaux: il donne ſes armes à Patrocle, ſixième dégré. Patrocle eſt tué, Achille enfin va combattre. Le germe de ſa dernière résolution eſt tout entier dans le prémier dégré de ſentiment qui doit le déterminer. Dès le prémier dégré, il y a eu une impreſſion faite, & le mouvement augmentant de plus en plus, le héros eſt ramené au combat. C'eſt ainſi que par-tout il lie les évènemens: les choſes ne ſe ſuivent pas ſeulement, mais elles s'engendrent les unes les autres.

XIV.

Elocution d'Homère.

QUANT à l'Elocution, les ennemis même d'Homère ne ſauroient lui conteſter cette partie. Toute l'Antiquité Grecque & Latine l'ont regardé comme ce qu'il y a jamais eu de plus parfaitement écrit, tant pour le choix, que pour l'arrangement des mots. Nous n'en avons preſque que des ſoupçons. Nous ſavons, tout au plus la valeur des mots. Nous ne pouvons juger s'ils ſont nobles, & à quel point ils le ſont; ſi chaque mot étoit le mot unique, dans l'endroit où il eſt placé. Nous ne ſommes point ſûrs de la prononciation: notre organe n'y eſt point fait; deſorte que ſi

avec le poëte; on est au milieu de ses héros. On ne lit point son ouvrage; on croit voir, entendre, on est présent à tout ce qu'il raconte. L'esprit, l'imagination, le cœur, toute la capacité de l'ame est remplie par la grandeur des intérêts, par la vivacité des tableaux, & par la marche harmonieuse de la poésie du style.

NOUS ne citerons point des morceaux particuliers, parce que dans les deux articles précedens nous avons donné des détails dont l'application est aisée à faire ici. D'ailleurs, il est difficile de choisir dans un si grand nombre de beautés éclatantes.

IL en est de sentimens, comme ce que nous venons de citer d'Ajax.

IL en est qui consistent dans les images, comme quand Neptune fait voler son char sur les ondes, que toute la mer frémit de joie, & se gonfle à ses deux côtés, & que leurs Dieux marins reconnoissoient par leurs tressaillemens la présence de leur maître. Jupiter secouë sa chevelure immortelle; l'univers en est ébranlé. Neptune frappe la terre de son trident; Pluton saute de son trône, & s'écrie effrayé: Patrocle est mort; tout ce qui appartient à Achille est accablé de tristesse. Ses chevaux de race céleste versent de grosses larmes qui mouillent la terre. Priam va redemander le corps de son fils; il se jette aux genoux d'Achille; il lui prend les mains, ces mains teintes du sang de ses enfans. Quelle force d'expression!

QUE

QUE dira-t-on de ses comparaisons, où paroît sa richesse & sa fécondité ?

MENELAS va combattre Paris; c'est un lion qui a apperçu sa proie, & qui s'élance pour la dévorer : Paris recule comme un voyageur qui a marché sur un serpent qu'il ne voyoit pas. Une armée couverte de ses boucliers descend de la montagne; c'est une forêt en feu : elle s'avance, & fait lever la poussière; c'est une nuée qui apporte l'orage. Mars blessé se retire du combat; il gronde comme le tonnerre. Ulysse est seul au milieu des Troyens; c'est un sanglier qui combat de toutes parts. Hector attaque le camp des Grecs; c'est un loup ravisseur & affamé de carnage, qui cherche sa proie. Un jeune combattant est atteint d'un trait mortel; c'est un pavot vermeil qui laisse tomber sa tête mourante. En un mot l'Iliade est un édifice immmense, enrichi de toutes sortes de figures sublimes, nobles, majestueuses, riantes, agréables, naïves, touchantes, tendres, délicates; & plus on l'envisage de près, plus on l'admire, plus on est étonné de l'étenduë, de la richesse, de la profondeur, & de la grandeur du génie de l'Architecte.

DISONS un mot de l'histoire même des poésies d'Homère.

SELON Elien elles se chantoient autrefois par morceaux détachés, auxquels on donnoit des titres particuliers : comme, *le Combat des vaisseaux*, *la Patroclée*, *la*

Grotte de Calypso. On les appelloit rapsodies, & ceux qui les chantoient rapsodistes. Ce fut Pisistrate, Roi d'Athènes, qui rassembla ces morceaux, qui les arrangea dans leur ordre naturel, & qui en composa les deux corps de poésie que nous avons sous le nom d'Iliade & d'Odyssée. On en fit ensuite plusieurs éditions fameuses. Aristote en fit une pour Alexandre le grand, qui la mit dans une précieuse cassette qu'il avoit trouvée parmi les dépouilles de Darius, & qu'on nomma, *l'Edition de la cassette.* Enfin Aristarque, que Ptolomée Philométor avoit fait gouverneur de son fils Evergètes, en fit une si correcte & si exacte, que son nom est devenu celui de la saine critique. On dit un Aristarque, pour dire un bon juge en matière de goût. C'est son édition qu'on prétend que nous avons aujourd'hui.

X V.

Sur les défauts d'Homère.

QUOIQUE nous ne nous soyons engagés qu'à justifier nos idées sur l'Epopée par la conduite d'Homère, & non à justifier Homère lui-même s'il a des défauts ; cependant nous dirons deux mots à ce sujet, afin que les jeunes gens ne soient pas tout-à-fait sans réponse quand ils trouveront des Zoïles.

J'AIME la manière d'Horace quand il accuse Homère : c'est un soupçon plutôt qu'u-

qu'une accuſation; & il eſt fâché même d'avoir ce ſoupçon : *indignor quandoque bonus dormitat Homerus.* Je ſens du dépit ſi, par hazard, il arrive à Homère de ſommeiller.

Il y a quelques diſcours qui ſont un peu longs, quoique par-là même ils ſoient dans le caractère de Neſtor.

Quelquefois certaines comparaiſons nous paroiſſent peu nobles, quoique très-juſtes, comme celle de l'âne, que les enfans chaſſent d'un bled : il ſe retire lentement : il tire le bled à droit & à gauche; ainſi Ajax preſſé par les ennemis, ſe retiroit lentement, & en tuoit beaucoup en ſe retirant. Un autre héros revenoit au combat comme une mouche opiniâtre qu'on chaſſe toujours & qui revient. Ces images ſont juſtes; mais comme ceux qui en ſont choqués ne ſentent point la nobleſſe des expreſſions qui les relèvent, ils ne voient que l'objet nud & abandonné à ſa petiteſſe.

Quelquefois il y a des détails qui nous ſemblent minutieux & trop répétés, dans l'habillement des héros, dans la manœuvre d'un vaiſſeau qui aborde, ou qui part. Ceux qui y cherchent les uſages des tems ſont charmés de ces détails; mais le lecteur qui ne cherche que le poète voudroit aller tout d'un coup au fait.

Tout le monde doit avouër que ſes Dieux ſont preſentés la plupart avec peu de

de dignité: ils valent moins que les héros. Mais Homère ne les a point créés ; il les a peints comme on les croyoit. Et ceux qui l'ont appellé père de la Mythologie, n'ont voulu dire autre chose sinon qu'il avoit recueilli & fixé par ses vers les opinions vagues qui régnoient chez les différens peuples. Demander de l'ordre, de la décence dans les Dieux du paganisme, c'est demander de la raison dans la folie. Nous pouvons les considérer aujourd'hui dans Homère, comme des peintures grotesques, mais faites par le plus grand des peintres, conformément aux idées de ceux pour qui il écrivoit. Car c'est toujours dans ce point de vuë qu'il faut se mettre pour bien juger.

Les Anciens n'ont jamais blâmé les répétitions dans Homère; au contraire ils lui en ont fait un mérite. " Je ne sais „ pas comment, dit Macrobe, cette sorte „ de répétition sied bien à Homère, & „ ne sied qu'à lui seul. „ Caractère convenable au genre & à l'antiquité de ce poète. Rien ne refroidit la chaleur de la composition, & ne rallentit le feu de la poésie, comme cette attention continuelle de varier jusqu'aux moindres circonstances. Il paroit qu'en cela, comme en plusieurs autres choses, Homère a dédaigné le travail ingrat d'une correction trop scrupuleuse. Un grand peintre ne se croit pas obligé de varier tellement tout ses tableaux, qu'ils n'aient rien du tout de ressemblant. Si les princi-

pales figures font entiérement différentes; on lui pardonnera aifément la reffemblance du terrain, du ciel, des habillemens.

IL donne toujours la même épithète au même héros; parce que du tems d'Homère les épithètes faifoient partie du nom, & l'on ne nommoit jamais aucun homme de diftinction fans mettre à côté un petit éloge: les Orientaux fuivent encore cette coutume. Nous avons parmi nous plufieurs noms qui ne peuvent être entendus, s'ils ne font accompagnés d'une épithete, comme *Louïs le gros*, *Louïs le jeune*.

ON accufe les héros d'Homère de n'avoir pas affez de retenuë dans leurs injures: cette accufation tombe en partie fur Achille. M. de la Mothe, qui fait ce reproche, voudroit qu'Achille, jeune, guerrier, dans les tranfports d'une colère affez jufte, fût auffi tranquille qu'un philofophe; & de deux ou trois mots qui ne peuvent être rendus en notre langue que par des termes bas & groffiers, il infére d'abord qu'Achille eft auffi groffier que Therfite: puis concluant du particulier au général, il accufe du même vice tous les héros de l'Iliade.

ENFIN les cruautés qui s'exerçoient fur les ennemis dans le combat, n'ont jamais été regardées comme cruautés, ni par les Grecs, ni par les Romains. La Religion même permettoit alors au vainqueur de facrifier aux manes d'un ami mort l'élite des prifonniers faits fur l'ennemi: cela eft fi vrai

vrai que le héros de l'Enéide, cet homme si sage & si pieux, réserve de jeunes captifs pour les immoler sur le bûcher du fils d'Evandre.

. . . . Sulmone creatos
Quatuor hic juvenes, &c.

Et leur faire un crime d'être inflexibles aux larmes, de ne se rendre qu'à la rançon, & de ne pardonner que pour s'enrichir; c'est déclamer contre des usages autorisés par les loix de la guerre, par le droit des gens, & par les mœurs du siècle & de la nation. D'ailleurs il importe peu de savoir si les mœurs qu'Homère peint sont bonnes ou mauvaises; mais seulement si de son tems, ou du tems de la guerre de Troye, les mœurs étoient telles qu'il les a peintes, & s'il les a représentées telles qu'elles étoient alors.

Je ne parle point d'un autre reproche, c'est d'avoir fait son héros cruël. Ce sont des gens qui ne connoissent Achille que par le portrait, moitié de tête, qu'en a fait Horace, plutôt que pour l'avoir vu lui-même. Achille étoit vif, bouillant, colère, terrible; mais avec cela plein de bonté, d'humanité: tous les Dieux l'aiment; les Grecs l'admirent & le respectent; Priam même & les Troyens ne sauroient en dire de mal; & s'il fait des cruautés selon nos mœurs, elles étoient pour lui un devoir selon les idées qu'on avoit du tems d'Homère.

Si on me demande maintenant quelles maxi-

maximes je puis tirer de la lecture de l'Iliade, les voici. La prémiere est, que la Divinité est par-tout, qu'elle agit en tout, que rien ne se fait que par elle. C'est peut-être la principale chose qu'Homère a eu en vuë. La seconde maxime est, que si on demande vengeance au ciel, il peut arriver qu'on se repente de l'avoir obtenuë: c'est celle qui sort de l'action. Si je considère Agamemnon, je dirai qu'il ne faut point outrager ceux dont nous avons besoin. Si je regarde Achille, je penserai que le plaisir de la vengeance souvent coûte trop cher. Si j'examine les Grecs & les Troyens, je dirai que les peuples sont punis souvent des sottises des Princes; enfin je dirai, en voyant l'effet que produit la présence & l'absence d'Achille, que deux hommes réunis sont plus forts que l'un sans l'autre: toutes maximes fort bonnes; mais dont aucune n'a assurément fait la base de l'édifice d'Homère.

Conclusion.

Si l'Epopée en général est le récit poétique d'une action merveilleuse; on définira donc l'Iliade, le récit poétique de la vengeance merveilleuse d'Achille; & l'Odyssée, le récit poétique du retour merveilleux d'Ulysse; l'Enéïde, le récit poétique de l'établissement merveilleux d'Enée en Italie. Nous allons donner la fable de ces deux poèmes; mais beaucoup plus

en

en abrégé que nous n'avons fait celle de l'Iliade.

XVI.

Fable de l'Odyssée.

L'ODYSSE'E a pour sujet, comme nous venons de le dire, le retour d'Ulysse en Ithaque, petite ile, dont il étoit Roi. Ce héros n'avoit pas l'avantage d'être demi-Dieu par sa naissance, comme Achille, qui étoit fils de Thétis; mais il en avoit le mérite; c'est-à-dire, qu'il avoit en lui une force d'ame plus qu'humaine, & une prudence infinie; & la protection de Minerve, jointe à ces grandes qualités, le rendoit aussi admirable qu'Achille-même.

DANS l'Iliade on ne voit que des combats: c'est la force qui triomphe. Dans l'Odyssée ce sont des malheurs, des dangers, dont l'homme se tire par la prudence & par la patience. Dans l'Iliade, c'est Jupiter-même, le Dieu dont l'attribut est la puissance, qui domine & qui agit en-maître. Dans l'Odyssée c'est la Déesse de la raison & de la sagesse, qui conduit l'homme, & qui le sauve.

L'ILIADE est plus faite pour émouvoir, étonner, remuër les passions. L'Odyssée a plus de quoi instruire par ses récits allégoriques, ses peintures, ses maximes. Aussi Achille n'étoit-il qu'un guerrier, & Ulysse

étoit

étoit un ſage, & un ſage qui luttoit contre les malheurs de l'humanité.

L'ODYSSÉE s'ouvre par un conſeil des Dieux où le retour d'Ulyſſe eſt ordonné. Minerve agit de ſon côté pour le jeune Télemaque, elle veut le rendre digne de paroitre à côté de ſon père, quand il ſera rétabli. Mercure va annoncer à Calypſo la volonté des Dieux, & lui ordonner de laiſſer partir Ulyſſe. Ce héros part ſeul, traverſe les mers, & par une tempête que la colère de Neptune a excitée, il eſt jetté dans l'ile des Phéaciens. Il y reſte juſqu'à ce qu'on lui accorde un vaiſſeau, qui le tranſporte à Ithaque: il y arrive; & par le ſecours de Minerve, il vient à bout de faire périr tous ceux qui avoient abuſé de ſon abſence, & commis des deſordres dans ſa maiſon & dans ſon royaume.

VOILA' la fable de l'Odyſſée, à quelques récits près que le poète a inſérés comme des épiſodes, c'eſt-à-dire, comme des morceaux qui peuvent être détachés ſans que le poème change de nature. C'eſt la même Théologie dans l'un & dans l'autre poème: c'eſt le même arrangement de cauſes céleſtes avec les cauſes terreſtres. La Divinité règle tout, préſide à tout. Sans cela ce ne ſeroit point un Poème épique. Paſſons à l'Enéide.

XVII.

Examen de l'Enéide.

En lisant Homère, nous nous figurons ce poète dans son siècle, comme une lumière unique au milieu des ténèbres, seul avec la seule nature, sans conseils, sans livres, sans sociétés de Savans, abandonné à son seul génie, ou instruit uniquement par les Muses, tant il est simple, vrai, & naïf.

En ouvrant Virgile, nous sentons au contraire, que nous entrons dans un monde éclairé, que nous sommes chez une Nation où règne la magnificence & le goût, où tous les arts, la Sculpture, la Peinture, l'Architecture, ont des chefs-d'œuvres, où les talens sont réunis avec les lumières.

Il y avoit dans le siècle d'Auguste une infinité de gens de Lettres, de Philosophes, qui connoissoient la Nature & les Arts; qui avoient lu les Auteurs anciens & les modernes, qui les avoient comparés, qui en avoient discuté, & qui en discutoient tous les jours les beautés, & de vive voix & par écrit. Virgile devoit profiter de ces avantages. Et on sent en le lisant, qu'il en a réellement profité. On y remarque le soin d'un Auteur qui connoit des règles, & qui craint de les blesser; qui polit & repolit sans fin, & qui appréhende la censure des connoisseurs. Toujours riche, toujours correct, toujours élégant: ses tableaux ont un coloris aussi brillant que juste. En artiste

in-

instruit, il aimoit mieux se tenir sur les bords, que de s'exposer à l'orage. Homère plein de sécurité, se laisse aller à son génie. Il peint toujours en grand, au risque de passer quelquefois les bornes de l'art: la nature seule le guide: il la voit sans nuage: il la suit, la choisit, l'embellit, & lui conserve sa vie, dans le portrait poétique qu'il en fait faire.

Le prémier pas que devoit faire Virgile, entreprenant un poème épique, étoit de choisir un sujet qui pût en porter l'édifice, un sujet voisin des tems fabuleux, presque fabuleux lui-même, & dont on n'eût que des idées vagues, demi-formées, & capables par-là de se prêter aux fictions épiques. En second lieu, il falloit qu'il y eût un rapport intéressant entre ce sujet & le peuple pour qui on entreprenoit de le traiter. Or ces deux points se réunissent parfaitement dans l'arrivée d'Enée en Italie. Ce Prince passoit pour être fils d'une Déesse. Son histoire se perdoit dans la fable. D'ailleurs les Romains prétendoient qu'il étoit le Fondateur de leur Nation, & le Père de leur prémier Roi. Virgile a donc fait un bon choix en prenant pour sujet l'établissement d'Enée en Italie.

Pour jetter encore un nouvel intérêt dans cette matière, le Poète usant des droits de son art, a jugé à propos de faire entrer dans son poème plusieurs traits à la loüange du Prince & de la Nation, & de présenter des tableaux allégoriques, où ils

puſſent ſe reconnoitre avec plaiſir. Mais ce n'eſt point cette allégorie qui a fait ſon poème; nous l'avons dit & prouvé ci-deſſus. Il n'y auroit jamais eu ni Auguſte, ni Romains, que l'Enéide n'en ſeroit pas moins un poème épique.

NOUS conſidérons l'Enéide comme poème, & non comme panégyrique; de même que nous avons conſidéré l'Iliade.

LE ſujet étant choiſi, le génie aïant produit & préparé tous les matériaux, il s'agiſſoit de les aſſembler, de les placer, de les joindre. Nous allons les montrer, & dans l'ordre que l'Auteur leur a donné. On pourra juger de chaque morceau en ſoi, & comparé avec ceux qui le précèdent, ou qui le ſuivent.

Fable de l'Enéide.

1. *Liv.* ENE'E part de Sicile: auſſitôt Junon ennemie des Troyens, ſoulève une tempête, qui le jette ſur les côtes d'Afrique. Vénus mère & protectrice de ce héros, ſe plaint à Jupiter des malheurs de ſon fils. Jupiter la conſole, en lui montrant quels ſont les deſtins de ce fils, & il envoie ſur le champ Mercure pour diſpoſer Didon, qui régnoit ſur ces côtes, à le bien recevoir chez elle. Enée arrive environné d'un nuage que Venus avoit répandu autour de lui; & trouvant un accueil favorable, il fait venir ſon fils avec des préſens pour la Reine. Mais Venus, afin d'inſpirer à Di-

don

don de l'amour pour Enée, & de le mettre par-là à l'abri des retours fâcheux de la part de Junon, envoie Cupidon au-lieu d'Afcagne.

II. *Liv.* APRÈS un grand feftin, Enée raconte fes malheurs, le fac de Troye, fes efforts pour chaffer les Grecs, enfin fa fuite avec fon père, fon fils, fes Dieux, & fa femme Créüfe, laquelle s'égare & fe perd dans les ruës de Troye enflammée.

III. *Liv.* ENÉE part des côtes Troyennes. Il veut d'abord s'établir en Thrace; mais des prodiges étonnans lui ordonnent d'aller dans la patrie de fes ayeux. Il croit que c'eft l'île de Crète; une maladie contagieufe le fait renoncer à ce deffein. Enfin il fait par fes Dieux, que c'eft l'Italie où il doit tendre. Il paffe auprès d'Actium, où il célèbre des jeux. Il arrive enfin à Drepane, d'où la tempête le jette à Carthage, & c'eft là qu'il fait fon récit.

IV. *Liv.* DIDON touchée du mérite & des malheurs d'Enée en devient éperduëment amoureufe. Elle voudroit le fixer en Afrique; mais Mercure vient de la part de Jupiter, lui ordonner d'aller en Italie: il part, & Didon fe tuë de defefpoir.

V. *Liv.* AU fortir des ports de Carthage, une tempête fait prendre à Enée le parti de relâcher en Sicile, où il célèbre des jeux pour l'anniverfaire de fon père. Après quoi il part fous la protection de Neptune, & arrive en Italie.

VI. *Liv.* SON père lui avoit fait connoitre en songe qu'il devoit descendre aux enfers, pour y voir sa postérité. La Sybille de Cumes, interprète des Dieux, y descend avec lui, & lui montre les peines des méchans, les recompenses des bons, & tout ce que les payens croyoient sur la vie future: enfin il fait avec son père Anchise, la revuë des ames qui devoient un jour être célèbres dans l'Empire Romain.

VII. *Liv.* IL avance dans l'Italie, & arrive sur les bords du Tibre. Latinus qui régnoit dans ces lieux, avoit une fille unique, que l'Oracle destinoit à un étranger. Enée est choisi pour gendre; mais Junon fait sortir des enfers Alecton qui rend la Reine furieuse de ce mariage. Turnus qui y prétendoit, est enflammé par la même Furie: tout annonce la guerre, déjà Turnus assemble ses alliés.

VIII. *Liv.* ENE'E de son côté, averti par le Dieu du Tibre, va chez Evandre, & de-là chez les Thyrréniens, demander du secours. Il reçoit de Venus des armes divines, où sont représentées les actions d'Auguste.

IX. *Liv.* TANDIS qu'Enée est absent, Junon avertit Turnus d'attaquer le camp des Troyens. Ce Prince veut bruler leurs vaisseaux, qui se changent en Nymphes. Les Troyens consultent entre eux pour envoyer rappeller Enée. Nisus & Euryalus se chargent de l'entreprise, ils y échouent.

Tur-

Turnus attaque le camp; Pandarus & Bitias ouvrent tout-à-coup les portes, & les referment, quand Turnus est entré. Celui-ci traverse le camp, se jette à la nage dans le fleuve & revient à son armée.

x. *Liv.* JUPITER tient conseil, &, ne pouvant concilier Venus & Junon, il déclare qu'il ne se mêlera nullement ni des Troyens, ni des Rutules, & qu'il abandonne tout au Destin. Enée revient, rencontre ses vaisseaux changés en Nymphes, qui lui apprennent le danger où est son camp. Il arrive, fait sa descente: Pallas fils d'Evandre est tué dès ce prémier jour. Enée fait un grand carnage pour le venger, & peut-être que Turnus auroit péri, si Jupiter n'eût parlé à Junon du danger où il étoit, & ne lui eût permis de tromper Turnus, en lui offrant le phantôme d'Enée fuyant jusques dans un vaisseau. Turnus le suit, entre dans le vaisseau, & aussitôt qu'il y est, Junon coupe le cable, & Turnus est emporté sur les flots jusqu'à Ardée, ville dont il étoit Roi.

xi. *Liv.* IL y a suspension d'armes pour enterrer les morts. Latinus tient conseil pour demander la paix. Turnus s'y oppose, & demande un combat singulier avec Enée. Tout-à-coup on entend des cris: on apprend qu'Enée veut attaquer par deux endroits: on lui dresse une embuscade. Mais comme les Latins sont vaincus dans la plaine, l'embuscade abandonne son po-

ſte, & Enée arrive le ſoir ſous les murs de la ville.

XII. *Liv.* LES Latins étant abbattus & conſternés, Turnus ſe réſout à ſe battre, ſeul à ſeul, contre Enée. On fait un traité, violé auſſitôt par les Latins, qui tirent ſur Enée, & le bleſſent. Venus le guérit ſur le champ, & ce héros revole au combat, appellant à haute voix Turnus, qui l'évite. Mais Enée marchant à la ville, commence à bruler les paliſſades, la Reine deseſpérée s'étrangle. Enfin Turnus combat; &, malgré la protection de ſa ſœur Juturne, il tombe ſous les coups d'Enée.

LES Grecs & les Latins n'ont rien de plus beau, ni de plus parfait en leurs langues, que les poéſies d'Homère & de Virgile. C'eſt la ſource, le modèle & la règle du bon goût: nous l'avons déjà dit en parlant d'Homère, & le goût eſt le légiſlateur ſouverain dans la Littérature. Ainſi il n'y a point d'homme de lettres qui ne doive ſavoir, & ſavoir bien, les ouvrages de ces deux poètes.

ILS ont tous deux dans l'expreſſion quelque choſe de Divin. On ne peut dire mieux, avec plus de force, d'énergie, de nobleſſe, d'harmonie, de préciſion, ce qu'ils diſent l'un & l'autre. Et plutôt que de les comparer dans cette partie, il faut prendre la penſée du petit Cyrus; & dire: Mon grand père eſt le plus beau des Medes, & mon père le plus beau des Perſes.

IL

IL n'en eſt pas de même de la fable des deux poèmes. Ils ſont très-ſuſceptibles de comparaiſon en ce point. Voyons ſans prévention, en quoi l'un ſurpaſſe l'autre. Il s'agit ici, non de critiquer, mais de ſe faire des idées juſtes, autant que cela ſe peut. Et avant que d'aller plus loin, je déclare que perſonne n'eſt plus charmé que moi de la lecture de Virgile; que ſes vers, ſes tours, ſes tableaux me font un plaiſir au-deſſus de toute expreſſion, & cela d'un bout à l'autre. Ce que je vais dire doit donc être regardé comme la penſée de quelqu'un qui obſerve, & non de quelqu'un qui médit.

I. OBSERVATION. Homère a une ſupériorité de génie qui le met en cette partie fort au-deſſus du poète latin. Outre qu'il a trouvé en lui-même aſſez d'idées pour remplir deux poèmes très-longs, il a eu le ſécret de tirer le plus long des deux, du ſujet le plus mince & le plus étroit qui fut jamais. C'eſt la brouillerie de deux Princes pour une eſclave. Virgile a beſoin pour remplir ſa carrière, de faire ſon héros voyageur, amant, légiſlateur & guerrier: il lui fait faire de longs récits de choſes paſſées; il le fait deſcendre aux enfers: qu'eût-il eu à dire s'il n'eût tiré ſa matière que d'une ſeule circonſtance de la guerre contre Turnus? Homère tire tout de la querelle d'Agamemnon, directement: c'eſt le ſeul germe qui produit tout. Rien d'étranger, point de récits en vers, point de grands tableaux

hors d'œuvre: l'ouvrage eſt tout d'une ſeule nature & d'une ſeule pièce.

II. OBSERVATION. Virgile emploie le merveilleux, comme Homère; mais il ne ſait point, comme lui, l'allier par-tout, le concilier avec les agens naturels. Junon fait obſtacle au héros Troyen; mais la force ſurnaturelle qu'on lui oppoſe, eſt-elle bien ſuffiſante pour le faire réuſſir malgré l'obſtacle? Venus ne fait que pleurer devant Jupiter, & celui-ci ne fait que lui montrer les deſtins. Ce Dieu, le plus puiſſant des Dieux, eſt chez le poète latin un Dieu ſans vigueur, ſans action, une eſpèce d'automate. Il ne conſidère ni le juſte ni l'injuſte:

Tros Rutulusve fuat nullo diſcrimine habebo.

Chez Homère il voit, il agit, il recompenſe, il punit: il eſt maître ſouverain & tout-puiſſant. Il veut que Troye périſſe, parce que Laomedon étoit un parjure, & Paris un raviſſeur. Il veut qu'Achille ſoit vengé, parce qu'Agamemnon lui a fait une inſulte. Le miniſtère des Dieux eſt froid dans Virgile: il eſt plein de feu & de force dans Homère.

III. OBSERVATION. Il ne doit ſe faire rien d'important dans un poème épique ſans l'intervention des Divinités. C'eſt Virgile lui-même qui nous l'apprend, en tâchant de les faire intervenir par-tout. Pourquoi donc la première tempête eſt-elle un ef-

effet de la colère de Junon? & que la seconde, au cinquième Livre, est un effet du hazard? Est-ce que les traits & les couleurs du peintre étoient épuisés pour le merveilleux? Pourquoi Enée est-il abandonné à lui-même dans tous ses combats? Que n'a-t-il un Dieu pour le guider, le fortifier? La plupart de ses desseins ne devroient-ils pas lui être inspirés? C'est une beauté épique dans les endroits où cela se fait: ce sera donc défaut de génie, impuissance de l'artiste, dans ceux où cela ne se fait point.

IV. OBSERVATION. Il y a tant d'incidens qui n'ont nul rapport à l'établissement d'Enée, que l'esprit du lecteur est nécessairement peu intéressé à la lecture de ce poëme, qui paroit plus touchant dans ses parties que dans la totalité. Dans Homère un morceau appelle l'autre; le lecteur veut aller en avant. Mais chez Virgile, il y a tel repos, où le lecteur resteroit sans peine, à Carthage, par exemple, après la mort de Didon. On se soucie assez peu de suivre Enée en Italie. On n'a vu en lui qu'un héros amoureux, errant depuis sept ans de mer en mer. A peine peut-on croire qu'il fasse de belles choses, quand il s'agira de se faire un état.

V. OBSERVATION. Il y a dans le caractère d'Enée plusieurs traits qui refroidissent le cœur pour lui. Par quel hazard s'est-il sauvé de Troye, tandis que les autres

 Troyens

Troyens y ont péri? Il a été bienheureux. Pourquoi sa femme se perd-t-elle dans les ruës? Enfin les droits qu'il a sur la fille de Latinus, sont-ils bien clairs? Le sont-ils assez pour faire périr un Prince brave, comme Turnus, & qui avoit des droits plus naturels? Je sais qu'on répond à toutes ces objections; mais je sais aussi qu'on ne sauroit anéantir l'impression qu'elles font sur le cœur du lecteur, & c'est assez pour conclurre au desavantage du poète. Les héros d'Homère font des impressions que rien ne contredit. On aime Hector sincèrement & sans regret. Achille a par-tout un procédé franc, net, il est fier, haut; mais toujours bon. Il a droit; & si la colère le mène trop loin, on le lui pardonne, parce que tout lecteur sent lui-même l'humanité dans ces excès de passions. Homère a eu le talent de rendre aimables tous ses Acteurs, sans que l'amour qu'on porte à l'un fît tort à l'autre. Il veut faire aimer Achille; & il trouve le sécret de faire aimer aussi Hector son rival. Virgile garde pour son Enée une admiration sèche; & laisse tout le touchant, l'intéressant à Turnus son adversaire. On ne hait point Enée, il est vrai; mais ce n'est pas assez: il faudroit qu'on l'aimât, & qu'on l'aimât tendrement. Quelques traits d'humanité répandus dans ses discours, comme par exemple, quand il dit qu'il voudroit sauver tous les Latins, ne valent point la preuve qui se fait par les actions-mêmes: c'est

c'eſt celle-ci qui porte au cœur, qui agit efficacement: les ſentimens mis en phraſe ne font qu'effleurer.

VI. OBSERVATION. Enfin, pour entrer dans des détails, il ſemble que Mercure qui eſt envoyé pour inſpirer des ſentimens de douceur à Didon, ne devroit pas ſe contenter d'arriver à Carthage; il devroit parler à cette Reine: c'eſt le ſeul moyen de diſpoſer ſon cœur. Les Dieux qui agiſſent dans un poème, doivent agir à la manière des hommes, dont ils prennent la figure: or les hommes parlent, quand ils veulent inſpirer à d'autres hommes tels ou tels ſentimens; & Mercure arrive & ne dit rien.

VII. OBSERVATION. Le récit du ſac de Troye eſt très-bien placé, très-bien amené; mais qui peut pardonner à Enée d'emporter ſon père, ſes Dieux, ſon fils, & de dire à ſa femme, Suivez nous de loin, *longè veſtigia ſerves.* C'étoit vouloir la perdre. Ne devoit-elle point mourir de frayeur, quand même Enée l'auroit tenuë par la main? Et elle va ſeule, la nuit, dans une ville qu'on ſaccage. Virgile avoit beſoin de ſe défaire de Créüſe, pour faire un autre mariage en Italie: on le voit, & malgré les efforts qu'il fait pour colorer cet abandon, l'art paroit. La nature n'auroit pas ainſi arrangé les choſes.

VIII. OBSERVATION. Dès que les Dieux ſe méloient de guider ſa fuite, pourquoi ces oracles équivoques, & mal ir-

interprétés, qui le mènent d'abord en Thrace, puis en Crète? Pourquoi ne pas s'en rapporter à l'oracle de Créüse qui lui avoit nommé l'Hesperie, où coule le Tibre? Il semble que toute cette machine se meut avec peine.

IX. OBSERVATION. A propos de quoi Enée en passant par Actium y célèbre-t-il des jeux? Quel rapport entre Enée & ce lieu? Il est vrai qu'il devint célèbre depuis par la victoire d'Auguste; mais alors Enée n'avoit nulle raison de distinguer cet endroit par des spectacles. Le flatteur se montre trop à découvert.

X. OBSERVATION. Enée qu'on nous donne pour un sage, un modèle d'humanité, de bonté, d'équité, devoit-il répondre à l'amour de Didon, le laisser croître, pour abandonner ensuite cette Princesse malheureuse? Si Carthage haïssoit Rome en vertu de la haine de sa fondatrice, Carthage avoit raison; & Rome avoit tort dans son fondateur.

XI. OBSERVATION. A quel propos cette tempête au cinquième livre? Précisément pour aller en Sicile faire une description de jeux funèbres. C'étoit une belle scène qu'il falloit placer quelque part. Homère la place après tous les combats, *magnorum operum finis*, dans l'endroit le plus naturel, après la mort de Patrocle, & il a l'addresse d'y faire combattre les uns contre les autres les héros Grecs qu'on a vus dans

dans le poème; pour évaluër avec précision leur valeur, & régler leurs rangs. Ce n'est pas pour célébrer un anniversaire; mais pour honorer des funerailles. Pourquoi Enée n'avoit-il point fait ces jeux l'année précedente dans le tems consacré pour les obsèques ? Il s'en avise un an après. D'ailleurs à quoi sert-il de nous montrer des gens qu'on ne connoit pas, qui ne reparoitront plus dans le poème, ou qui y paroitront dans un autre genre que celui où on les a vus ? Enfin les héros n'ont rien fait encore qu'essuyer une tempête, & ils débutent par des jeux.

XII. Observation. L'oracle de Faunus est fait pour autoriser Enée, & lui donner des droits imaginaires: c'est comme si Virgile disoit: cela se fait, parce que les Dieux le veulent ainsi. Mais quand à cette raison du vouloir des Dieux se joint le besoin sensible du poète, pour arriver à son but; on a droit de se défier de la première raison, & de croire que les Dieux ne l'ont voulu ainsi, que parce que le poète les a priés de le vouloir.

XIII. Observation. Pourquoi le Dieu du Tibre s'intéresse-t-il tout d'un coup pour Enée, plutôt que pour Turnus? J'en voudrois voir une raison plausible: les acteurs qui se mêlent d'une affaire sans intérêt, sont froids & incommodes.

XIV. Observation. Pourquoi Enée va-t-il lui-même chercher du secours ? Il fal-

falloit apparemment qu'il fût absent comme Achille, afin de faire voir à son retour sa supériorité sur Turnus, qu'aucun héros Troyen n'avoit pu arrêter, pendant son absence. Mais cette absence est une imprudence. Quel Dieu lui avoit répondu que son camp ne seroit point forcé? Si Turnus l'avoit emporté, comme cela a manqué d'arriver, qu'auroit fait Enée à son retour, avec ses troupes auxiliaires? Achille se sépare, il est vrai; mais il est à portée de défendre les vaisseaux, si Hector pousse trop loin ses succès; & il les défend en effet, quand cela arrive.

XV. OBSERVATION. Venus rapporte à Enée des armes divines: n'avoit-il donc point d'armes auparavant, lui qui avoit tant combattu? Thétis en apporte à Achille dans l'Iliade; mais Achille n'en avoit plus. Il avoit prêté les siennes à Patrocle, & Patrocle les avoit perdues, en mourant de la main d'Hector. Virgile vouloit avoir le plaisir de décrire les destins brillants d'Auguste.

XVI. OBSERVATION. Jupiter ne fait rien en faveur d'Enée. Ou Enée avoit droit, ou il ne l'avoit pas. S'il avoit droit, Jupiter devoit l'aider; s'il avoit tort, il falloit que Jupiter agît contre lui, & non qu'il laissât aller tout au gré d'une fatalité aveugle. Est-ce ainsi que le poète louë Auguste, qu'on prétend être figuré par Enée? Le père le Bossu veut nous faire accroire

que

que Virgile a voulu prouver allégoriquement qu'Auguste avoit les Dieux pour lui, & que par cette raison ses adversaires devoient se soumettre, ou être écrasés, & Jupiter dit: Je ne suis pour aucun des deux partis: le destin règlera tout. Quelle gloire peut tirer de-là Auguste? & quelle leçon peut-on faire par-là à ses ennemis?

XVII. OBSERVATION. J'ai passé l'Episode de Nise & d'Euryale, rien n'est mieux décrit, rien de plus touchant. Mais c'est une entreprise mal concertée, mal conduite, & qui a le succès qu'elle mérite. Quelle différence, si on la compare avec celle d'Homère? Le vaillant Diomède se charge d'aller voir ce qui se passe chez les Troyens; il veut un compagnon; il le choisit, & c'est le prudent Ulysse, avec lequel il est sûr de passer à travers les feux. Je sais bien que la malheureuse réussite de cette expédition ne fait qu'augmenter l'inquiétude qu'on a pour le camp Troyen; mais cette inquiétude, pour être agréable, devroit être fondée sur une autre raison que l'imprudence de ceux pour qui on s'inquiète.

XVIII. OBSERVATION. Quelle idée plus singulière que celle, je ne dis pas des vaisseaux changés en Nymphes, c'est l'usage des poètes dans l'Epopée de faire ces sortes de métamorphoses, mais n'est-ce pas abuser du privilége de feindre, que de les faire aller à la rencontre de leur maître,

pour

pour l'avertir de ce qui se passe? Si Turnus n'eût pas mis le feu à ces vaisseaux, Enée seroit arrivé sans savoir ce qui se passoit dans son camp. D'ailleurs, & c'est un principe dans ce genre de poésie, toutes les fois qu'on introduit des Dieux, ce doit être sous une figure humaine, qui agisse & qui parle humainement; & s'ils se montrent tels qu'ils sont, ce n'est qu'en parlant, afin de donner plus d'autorité à leurs discours. Or ces Nymphes étoient en Nymphes, nâgeant, un bras appuyé sur le bord du vaisseau d'Enée: c'est montrer le merveilleux trop à découvert, c'est un miracle.

XIX. OBSERVATION. Turnus est aidé de Junon, sa sœur Juturne agit pour lui ; & Enée n'a aucune Divinité qui l'accompagne. Venus le guérit; mais c'est après l'avoir laissé blesser.

XX. OBSERVATION. Enfin il semble qu'Enée a trop d'avantage sur Turnus. Achille avoit des armes divines; mais Hector en avoit aussi qu'il avoit conquises sur Patrocle. Turnus perd tête: des oiseaux funèbres viennent jetter le trouble dans son ame: il est tué plutôt que vaincu par Enée; & c'est le destin qui le terrasse. On voudroit qu'Enée fût plus grand dans ce dernier combat, & que l'ennemi qu'il terrasse fît plus de résistance.

IL faut que les beautés de Virgile soient bien touchantes, puisqu'avec ces défauts, il tient encore la balance presque égale

avec

avec Homère. Homère est divin dans l'invention de son poème, dans la disposition & dans l'élocution; mais il y a quelquefois des détails, des longueurs, des choses qui nous paroissent trop simples, trop unies, pas assez choisies. Virgile a évité ces petites fautes; & c'est par-là qu'il a couvert les grands défauts qu'il y a dans son sujet; il a mieux aimé rester en-deçà, que d'aller au-delà du point exquis: *Magis offendit nimium quam parum.* Cic. Or.

SECONDE SECTION,

Concernant la Poësie Dramatique.

L'Homme est né spectateur; l'appareil de tout l'univers que le Créateur semble étaler pour être vu & admiré, nous le dit assez clairement. Aussi de tous nos sens, n'y en a-t-il point de plus vif, ni qui nous enrichisse d'idées plus que celui de la vuë. Mais plus ce sens est actif, plus il a besoin de changer d'objets. Aussitôt qu'il a transmis à l'esprit l'image de ceux qui l'ont frappé, son activité le porte à en chercher de nouveaux; & s'il en trouve, il ne manque point de les saisir avidement. C'est de-là que sont venus les spectacles établis chez presque toutes les na-

nations. Il en faut aux hommes, de quelque espèce que ce soit. Et s'il est vrai que la nature dans ses effets, la société dans ses évènemens, ne leur en fournissent de piquans que de loin à loin, ils auront grande obligation à quiconque aura le talent d'en créer pour eux, ne fût-ce que des phantômes & des ressemblances sans nulle réalité.

Les grimaces, les prestiges d'un charlatan monté sur des tretaux, quelque animal peu connu, ou instruit à quelque manége extraordinaire, attirent tout un peuple, l'attachent, le retiennent comme malgré lui; & cela dans tout païs. La nature étant la même par-tout, & dans tous les hommes, savans & ignorans, grands & petits, peuple & non peuple, il n'étoit pas possible qu'avec le tems, les spectacles de l'art n'eussent pas lieu dans la société humaine. Mais de quelle espèce devoient-ils être pour faire la plus grande impression de plaisir?

On peut présenter les effets de la nature, une rivière débordée, des rochers escarpés, des plaines, des forêts, des villes, des combats d'animaux. Mais ces objets qui ont peu de rapport avec notre être, qui ne nous ménacent d'aucun mal, ni ne nous promettent aucun bien, sont de pure curiosité. Ils ne frappent que la prémière fois, & parce qu'ils sont nouveaux. S'ils plaisent une seconde fois; ce n'est que par l'art heureusement exécuté.

Il

IL faut donc nous donner quelque objet plus intéressant, qui nous touche de plus près. Quel sera cet objet? Nous-mêmes. Qu'on nous fasse voir dans d'autres hommes ce que nous sommes: c'est de quoi nous intéresser, nous attacher, nous remuër vivement.

L'HOMME étant composé d'un corps & d'une ame, il y a deux sortes de spectacles qui peuvent l'intéresser.

LES nations qui ont cultivé le corps plus que l'esprit, ont donné la préférence aux spectacles, où la force du corps & la souplesse des membres se montroient. Celles qui ont cultivé l'esprit plus que le corps, ont préféré les spectacles où l'on voit les ressources du génie & les ressorts des passions. Il y en a qui ont cultivé l'un & l'autre également, & les spectacles des deux espèces ont été également en honneur chez eux.

MAIS il y a cette différence entre ces deux sortes de spectacles, que dans ceux qui ont rapport au corps, il peut y avoir réalité, c'est-à-dire, que les choses peuvent s'y passer sans feinte & tout de bon, comme dans les spectacles des gladiateurs, où il s'agissoit pour eux de la vie. Il peut se faire aussi que ce ne soit qu'une imitation de la réalité, comme dans ces batailles navales où les Romains flatteurs représentoient la victoire d'Actium. Ainsi dans ces sortes de spectacles l'action peut être, ou réelle, ou seulement imitée.

DANS

DANS les spectacles où l'ame fait ses preuves, il n'est pas possible qu'il y ait autre chose qu'imitation, parce que le dessein seul d'être vu contredit la réalité des passions: un homme qui ne se met en colère que pour paroitre fâché, n'a que l'image de la colère. Ainsi toute passion, dès qu'elle n'est que pour le spectacle, est nécessairement passion imitée, feinte, contrefaite. Et comme les opérations de l'esprit sont intimement liées avec celles du cœur, en pareil cas, elles sont de même que celles du cœur, feintes & artificielles.

D'où il suit deux choses: la prémière que les spectacles où l'on voit la force du corps & la souplesse, ne demandent presque point d'art, puisque le jeu en est franc, & sérieux, & réel; & qu'au contraire ceux où l'on voit l'action de l'ame, demandent un art infini; puisque tout y est mensonge, & qu'on veut le faire passer pour vérité.

LA seconde conséquence est que les spectacles du corps doivent faire une impression plus vive, plus forte; les secousses qu'ils donnent à l'ame doivent la rendre ferme, dure, quelquefois cruelle. Les spectacles de l'ame au contraire, font une impression plus douce, propre à humaniser, à attendrir le cœur plutôt qu'à l'endurcir. Un homme égorgé dans l'arène accoutume le spectateur à voir le sang avec plaisir. Hippolyte déchiré derrière la scène, l'accoutume à pleurer sur le sort des malheureux. Le

pré-



prémier ſpectacle convient à un peuple guerrier; l'autre eſt vraiment un art de la paix; puiſqu'il lie entre eux les citoyens par la compaſſion & l'humanité.

IL s'agit de faire connoitre la nature, les règles & l'hiſtoire de cette ſorte de ſpectacle, & d'en marquer les différentes eſpèces.

NOUS traiterons d'abord du Drame en général, enſuite de la Tragédie, & de la Comédie.

ARTICLE PRÉMIER.

DU DRAME EN GÉNÉRAL.

LA Poéſie dramatique eſt ainſi nommée du mot grec Δρᾶμα, qui vient de l'Eolique, δράειν ou δρᾶν, lequel ſignifie *agir*; parce que dans cette eſpèce de poéſie, on ne raconte point l'action comme dans l'Epopée, mais qu'on la montre elle-même dans ceux qui la repréſentent.

ON peut tranſporter ici tout ce qui eſt du reſſort de l'Epopée. Les Dieux, les Héros, les Bergers, peuvent être mis en ſpectacle. Et s'il y a quelque reſtriction, elle ne peut venir que de la forme de ces deux genres. L'action épique n'eſt que racontée; elle ne ſe voit point. L'action dramatique eſt ſoumiſe aux yeux, & doit ſe

ſe peindre comme la vérité. Or le jugement des yeux, en fait de ſpectacle, eſt infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela eſt ſi vrai que dans les drames-mêmes, on met en récit ce qui ſeroit peu vraiſemblable en ſpectacle. On dit qu'Hippolyte a été attaqué par un monſtre, & déchiré par ſes chevaux, parce que ſi on eut voulu repréſenter cet évènement plutôt que de le raconter, il y auroit eu une infinité de petites circonſtances qui auroient trahi l'art, & changé la pitié en riſée. Le précepte d'Horace y eſt formel; &, quand Horace ne l'auroit point dit, la raiſon le dit aſſez.

On y exige encore, non ſeulement que l'action ſoit une, mais qu'elle ſe paſſe toute en un même jour, en un même lieu. La raiſon de tout cela eſt dans l'imitation.

Si on change le lieu où ſe paſſe l'action; tandis que moi ſpectateur je ſuis reſté toujours au même endroit: je reconnois l'art.

Si l'action que je vois, dure un an, un mois, pluſieurs jours, tandis que je ſens que je l'ai vuë commencer & finir, à-peu-près en trois heures, je reconnois l'artifice. Je ne crois plus rien; & par conſéquent rien ne me touche.

Tout ce que nous avons de particulier à dire ſur le drame en général, ſe réduit donc à examiner prémièrement en quoi conſiſte le vraiſemblable dramatique: c'eſt, ſelon M. Corneille, la queſtion la plus difficile

ficile & la plus importante qu'il y ait dans la poétique. Secondement, quelles ſont les règles qu'elle preſcrit par rapport à l'action, à ſa durée, au lieu où elle ſe paſſe. Enſuite nous ajouterons quelques obſervations ſur le ſtyle des poéſies dramatiques, ſur les décorations, la déclamation.

I.

Du Vraiſemblable Dramatique.

Les actions ſont ou toutes vraies & hiſtoriques, comme celle d'Eſther qui renverſe Aman; ou vraies ſeulement dans le fond, & feintes dans quelques circonſtances, comme dans les Horaces; ou altérées dans le fond même, auſſi bien que dans les circonſtances, de manière qu'on ne conſerve de l'hiſtoire que les noms, comme dans Héraclius; ou enfin tout eſt créé, imaginé, noms, action, & circonſtances, comme dans preſque toutes les comédies.

Le poète n'eſt pas obligé de traiter les choſes dans la vérité hiſtorique, & comme elles ſe ſont paſſées; mais il le peut, quand, par haſard, un fait réel ſe trouve avoir toutes ſes parties conformes ſelon les règles de l'art. Ainſi Racine, comme nous venons de le dire, n'a fait nul changement dans l'action d'Eſther, & preſque point dans celle d'Athalie, & ces deux pièces n'en ſont que plus touchantes.

Il faut obſerver qu'une action, pour ê-

tre conforme à l'histoire, n'a pas besoin que l'histoirc soit vraie; il suffit qu'elle soit supposée telle; c'est-à-dire, qu'il est indifférent qu'on la présente telle qu'elle s'est passée réellement, ou seulement telle qu'on dit qu'elle s'est passée. Horace n'a point dit, suivez la vérité, mais suivez la renommée, *famam sequere.* La vérité de supposition est aussi bien reçuë dans la poésie, que la vérité réelle & de fait.

COMME il se rencontre rarement des faits vrais & réels assez bien disposés pour servir de fond à un poème de quelque étenduë, on est réduit à feindre, soit pour ajouter au sujet ce qui lui manque, soit pour lui retrancher ce qu'il a de trop, soit enfin pour en combiner autrement les parties.

QUAND on feint, il faut, dit Aristote, présenter les choses feintes telles qu'elles ont *pu*, ou qu'elles ont *dû* se passer. C'est ici que commence la discussion du vraisemblable, & elle demande toute l'attention du lecteur.

CE qui a *pu* être, est le possible, eu égard aux circonstances des tems, des lieux, & des personnes.

CE qui a *dû* être, est ce qui a existé vraisemblablement, eu égard aussi aux mêmes circonstances.

LE possible demande que rien ne répugne, ne s'oppose absolument, à ce que la chose ait été faite, & faite de telle, ou telle manière. Ainsi il est absolument possible



fible qu'un monftre foit forti de la mer, à la prière de Thefée. Dès que les Dieux étoient d'accord avec ce héros, il a pu, abfolument parlant, obtenir d'eux ce prodige.

LE vraifemblable veut qu'il y ait eu quelque raifon pour que la chofe ait été faite plutôt que non faite, & de telle manière plutôt que de telle autre. Ainfi il eft vraifemblable que les chevaux d'Hippolyte fe font effrayés d'un monftre qui venoit en mugiffant, & vomiffant des flammes; & qu'Hippolyte tombé dans les rênes, ait été traîné fur les rochers.

ARISTOTE, après avoir dit qu'il faut traiter les chofes comme elles ont *pu* ou *dû* fe paffer, ajoute, felon le *vraifemblable* ou le *néceffaire*.

CES deux mots tombent également fur ce qui a *pu* & fur ce qui a *dû* fe paffer; parce que de même qu'il y a la vraifemblance du poffible, & la néceffité du poffible, il y a auffi la vraifemblance qu'une chofe ait exifté, & la néceffité de cette exiftence.

TOUS les hommes n'ont pas une idée bien claire de ce qui eft poffible en fait d'action humaine, ou de ce qui ne l'eft pas. Il fuffit pour le poffible poétique que les hommes en général aient une idée confufe de cette poffibilité, quoique peut-être, à regarder les chofes de près, il y ait impoffibilité réelle. Ainfi il y a des cas où une poffibilité vraifemblable, probable, ap-

parente ſeulement, peut ſuffire. C'eſt par-là peut-être qu'on pourroit excuſer la multiplicité des incidens dans le Cid. En vingt-quatre heures il ſe bat en duël deux fois: il va combattre les ennemis de l'Etat: il revient: il eſt jugé: il ſe bat encore, & trouve le moyen d'appaiſer ſa maîtreſſe, dont il a tué le père: le tout en vingt-quatre heures. Tout cela eſt poſſible, à le conſidérer en gros; mais à voir les choſes de près, il falloit des années entières pour exécuter tant de choſes. Ce n'eſt donc qu'un poſſible probable, apparent, tout au plus.

L'AUTRE eſpèce de poſſible, qu'on peut appeller acceſſoire, eſt certaine & évidente; elle ſe trouve dans tout ce qui eſt compoſé de parties faites pour être liées. Que Dom Diègue ait reçu un ſoufflet; & qu'en conſéquence ſon fils le venge; il eſt évident, par le rapport des idées, que cela a pu être. Voilà donc la vraiſemblance du poſſible & l'évidence du poſſible.

VENONS à la ſeconde branche qui regarde l'exiſtence; de manière qu'on peut faire ces deux propoſitions ſur ce qui a *pu* ſe paſſer.

Il eſt vraiſemblable *que telle choſe a été poſſible.*

Il eſt néceſſaire *que telle choſe ait été poſſible.*

ON peut de même en faire deux ſur ce qui a *dû* exiſter.

Il

Il est vraisemblable *que telle chose a été faite, & faite ainsi.*

Il est nécessaire *que telle chose ait été faite, & faite ainsi.*

PAR conséquent il y a pour le vrai poétique quatre dégrés: deux qui regardent la possibilité, & deux autres qui regardent l'existence.

LA possibilité apparente d'une chose suffit quelquefois. La réelle, & connuë comme telle, fait un nouveau dégré de vrai. Pour y en ajouter un troisième, qu'il paroisse raisonnable de croire que cette chose ait existé; enfin pout mettre le comble à la vraisemblance, qu'il soit nécessaire que cette chose ait existé: voilà tout le principe d'Aristote: Que les choses feintes dans la poésie dramatique doivent être traitées comme elles ont *pu*, ou *dû* se passer, selon le *vraisemblable* ou le *nécessaire*.

APPLIQUONS ceci à des exemples.

QU'UNE mère tuë son fils de sang froid; cela est vraisemblablement possible; Leontine l'a fait; prémier dégré. Que deux enfans en nourrice soient changés, l'un pour l'autre, cela est évidemment possible; Leontine l'a fait encore: second dégré. Que ce changement *ait été tenu secret* tant qu'il a été dangereux de le révéler; cela est arrivé vraisemblablement: troisième dégré. Enfin, qu'étant révélé, il ait jetté le trouble dans Phocas, *cela est arrivé nécessairement*: c'est le quatrième dégré.



Ce dernier dégré contient les trois autres; le troisième contient les deux qui le précèdent, le second contient le prémier, & le prémier n'en contient point d'autre: c'est le moindre de tous les dégrés du vraisemblable, & par conséquent celui qui fait le moins d'effet dans le dramatique. Il suffit dans l'épopée; mais il est toujours mieux de ne point s'en contenter dans les drames. Il faut tâcher d'avoir le quatrième en quelques endroits, & le troisième par-tout.

Outre cette prémière division du vraisemblable possible & du vraisemblable réel, il y en a une autre, où on distingue le vraisemblable ordinaire & le vraisemblable extraordinaire.

Le prémier est celui d'une action qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que sa contraire. Qu'une mère aime son fils, qu'un rival n'aime point son rival, c'est du vraisemblable ordinaire.

Le vraisemblable extraordinaire est pour l'action qui arrive plus rarement que sa contraire; mais cependant assez souvent pour ne point être regardée comme un prodige, quand elle arrive. Ainsi un homme subtil est trompé par un moins subtil que lui: un homme plus fort est vaincu par un plus foible.

L'Académie Françoise dans ses observations sur le Cid, nous donne en même tems sur cette matière la définition & la règle. „ Le vraisemblable, dit-elle, tant

„ le

„ le commun que l'extraordinaire, doit a-
„ voir cela de particulier, que, ſoit par la
„ prémière notion de l'eſprit, ſoit par ré-
„ flexion ſur toutes les parties dont il ré-
„ ſulte, lorsque le poète l'expoſe aux audi-
„ teurs & aux ſpectateurs, ils ſe portent à
„ croire, ſans autre preuve, qu'il ne con-
„ tient rien que de vrai, pour ce qu'ils ne
„ voient rien qui y répugne." Ainſi le vraiſemblable eſt le poſſible, conçu comme tel, & portant en ſoi ſa preuve de poſſibilité. Tout ce qui ne la porte point, quoique vrai, ceſſe d'être vraiſemblable, & eſt dès-lors peu propre à la poéſie. J'ai dit en ſoi, parce que les preuves de fait, telle que l'autorité des témoins, ne ſuffiſent pas: il faut que la choſe préſentée ſe prouve d'elle-même par ſa vraiſemblance.

Il y a auſſi une diviſion pour le *néceſſaire*. Ce mot peut ſe prendre en différens ſens.

Il peut ſignifier le néceſſaire des choſes, par rapport à l'action conſidérée comme naturelle; ou le néceſſaire de ces mêmes choſes, par rapport à la même action, conſidérée comme artificielle; ou enfin la néceſſité de liaiſon & de conſéquence. Ces diſcuſſions ſont ſubtiles; mais ſi on n'y entre pas, on ne ſait point les règles, ni la nature du drame, & on n'eſt point en état d'en raiſonner. Expliquons ces trois eſpèces par des exemples.

La néceſſité de liaiſon eſt aiſée à com-

prendre. Camille aime éperdûment Curiace; il eſt tué: cela poſé, elle doit néceſſairement être fort affligée. La néceſſité de liaiſon eſt donc quand une choſe en amène néceſſairement une autre; ou qu'une autre la ſuit néceſſairement.

LES deux autres eſpèces ſont auſſi des néceſſités de liaiſons: mais outre cela elles ſont des néceſſités de moyens.

POUR décider ſi Albe régnera ſur Rome, ou Rome ſur Albe, il faut combattre; ainſi un combat eſt une choſe néceſſaire de néceſſité de moyen dans la tragédie des Horaces, en la conſidérant comme action naturelle. C'eſt ce qu'on appelle le beſoin de l'action; parce que l'action ne peut ſe faire ſans cela. Il faut ſe ſoumettre à ce beſoin, à cette néceſſité: c'eſt une règle.

IL n'en eſt pas de même de l'autre eſpèce de néceſſaire, qui a rapport à l'action conſidérée comme artificielle: on peut l'appeller le beſoin du poète; quand, pour remplir les loix de l'art, il emploie des choſes dont l'action naturelle n'a pas beſoin. Ainſi Corneille, pour aller juſqu'à cinq actes, a couſu la mort de Camille au triomphe d'Horace: c'étoit le beſoin du poète, par rapport à la règle des cinq actes. Ainſi le même Corneille a renfermé en vingt-quatre heures toutes les opérations du Cid: c'étoit le beſoin du poète, par rapport à l'unité de jour. Il en eſt de même de

de l'unité de lieu, quand pour la conserver, on fait venir dans une place publique, ou dans un temple, celui qui devroit rester dans son palais.

Ainsi le besoin de l'action comprend les moyens sans lesquels l'action naturelle ne pourroit pas se faire, ou ne se feroit pas si heureusement. Le besoin du poète comprend les moyens que son génie & son art lui fournissent pour réduire l'action naturelle aux règles du théatre, & faire ensorte qu'elle se passe en un jour, en un lieu, & qu'elle s'étende depuis le prémier acte jusqu'au cinquième inclusivement.

On ne doit point entendre le principe d'Aristote du besoin du poëte, de manière que ce qui seroit nécessaire au poète pour se conformer à l'art, fût légitime; sans quoi il n'y auroit plus de règles.

On conçoit bien que, la nature étant très-difficile à concilier avec l'art en certains cas, il faut avoir quelque indulgence pour ceux qui se tourmentent, afin de nous divertir; mais si on en faisoit une règle, les jeunes artistes commenceroient par en faire leur profit, sans songer s'ils auroient de quoi la racheter.

Il y a un certain art de concilier les choses, & de couvrir le besoin du poète par celui de l'action même. Un artiste adroit sait se cacher, & faire croire que tout ce qu'il dit, ou qu'il fait, est pour le bien de la chose. Par exemple, Horace allant com-

ces : c'eſt le quatrième acte : lequel pour être d'une juſte étenduë, renferme encore une autre action, qui eſt le meurtre de Camille. Enfin dans le cinquième acte, c'eſt le jugement d'Horace meurtrier de ſa ſœur. On voit clairement que chaque acte contient une, ou quelquefois deux actions, toutes tendantes, de près ou de loin, médiatement, ou immédiatement, à une fin commune.

QUAND elles ſont toutes ſur la même ligne directe, & qu'elles s'enfilent tour à tour jusqu'à ce qu'elles ſoient arrivées au terme ; alors l'action eſt ſimple, & ſans épiſodes.

SI de ces actions il y en a qui ne ſont que collatérales, qui n'aient qu'une attache ſuperficielle à l'action principale, on les nomme épiſodiques. Dès qu'elles ſe réuniſſent à l'action principale, elles en deviennent parties, elles marchent avec elle au but commun, & ne ſont qu'un même courant. Elles ſont épiſodiques plus ou moins ſelon qu'elles ſe réuniſſent plutôt ou plus tard à l'action principale. Quand elles ne ſe réuniſſent pas, même au cinquième, elles ſont abſolument vicieuſes. Ainſi l'amour épiſodique d'Hippolyte dans Phèdre, s'unit à l'action principale au quatrième acte. Celui de l'infante dans le Cid ne s'unit nulle part : par conſéquent il eſt entièrement contre les règles.

LES cinq actes ont chacun leurs règles par-

particulières, qu'il est important d'observer, si on veut plaire.

LE prémier, que les Anciens appelloient *protase*, parce qu'il contient la proposition du sujet, doit exposer clairement la chose dont il s'agit. Ainsi dans Cinna, Emilie ouvrant la scène annonce sa fureur de se venger: elle aime Cinna; mais elle ne lui donnera sa main qu'à condition qu'il assassinera Auguste:

Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore;
S'il veut me posséder, Auguste doit périr.
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir.

EN second lieu il doit faire connoitre tous les acteurs & une partie de leurs caractères. On les fait connoitre, ou en les faisant paroitre eux-mêmes, comme dans Cinna, où l'on montre Emilie, Cinna, Fulvie, Evandre, &c. ou en les désignant indirectement, mais du côté qui peut avoir rapport à l'entreprise: ainsi dans le prémier acte de Cinna, on fait le portrait d'Auguste, qu'on n'a point encore vu, & on le peint comme un usurpateur qui a fait mourir le père d'Emilie. On peint de même Livie, comme une Princesse qui a beaucoup d'empire sur Auguste, & enfin Maxime, qui s'est chargé du second rôle de la conjuration.

EN troisième lieu, le nœud doit être commencé dans le prémier acte, & le dénouement préparé, sans cependant que cette préparation soit trop sensible. Le nœud

l'action, il est juste qu'ils aient part aussi à l'évènement. Comme les confidens dans la tragédie, & les valets dans la comédie, sont attachés à la fortune de ceux dont ils sont les ministres ou les interprètes, leur sort est censé décidé dans celui de leurs maîtres.

De même que l'action dramatique est composée d'actes, les actes sont aussi composés de scènes.

Une scène est une partie d'un acte caractérisée par l'entrée ou pour la sortie de quelqu'un de ceux qui ont part à l'action.

Un acte a, de même que l'action, son commencement, son milieu & sa fin. Ces parties sont partagées entre les différens acteurs, dont les uns ordonnent, les autres conseillent, les autres exécutent, dans les différentes scènes, qui doivent être liées de manière qu'on voit pourquoi un acteur entre & qu'un autre sort. Rien ne sent tant la comédie que de voir sortir un acteur seulement parce qu'il n'a plus rien à dire, ou de le voir entrer pour ne pas laisser le théatre vuide; ou de voir sortir en même tems tout ce qui est sur le théatre, uniquement pour faire place à d'autres acteurs qui arrivent, & qui ne doivent point se trouver ensemble avec les précedens.

La liaison des scènes se fait ou par la présence des acteurs, ou par leur discours, ou par la vuë, ou par quelque bruit. Par la présence, quand plusieurs acteurs entrans, ou sortans, restent quelques momens sur le théa-

théatre: par le discours, quand ils se parlent: par la vuë, quand l'entrant a vu le sortant, ou le sortant l'entrant, ou qu'ils se sont vus tous deux: par le bruit, quand le théatre demeurant vuide, on entend le bruit de quelqu'un qui arrive. Cette dernière espèce de liaison ne suffit pas. La troisième est absolument nécessaire, les deux autres sont à désirer.

L'Unité de jour.

L'unité de jour est le tour du soleil, ou vingt-quatre heures; c'est-à-dire, que l'action représentée doit se commencer & s'achever dans cet espace, par la raison que nous avons dite. Cette règle même n'est pas tant une règle de rigueur, qu'une modification, un adoucissement de la règle. La règle est que l'action ne dure pas plus que la représentation, c'est-à-dire, qu'elle soit commencée ou achevée en deux ou trois heures au plus. C'est un dégré de perfection dont on sent le plaisir dans l'OEdipe, dans les Horaces, dans Athalie. Mais comme il est très-rare de trouver des sujets qui puissent être resserrés dans des bornes si étroites, on a élargi la règle, & on l'a étendue jusqu'aux vingt-quatre heures.

Cependant comme il ne faut réellement que trois heures tout-au-plus pour la représentation; comment placer, distribuër ces vingt-quatre heures? Le voici.

Il y a dans cinq actes quatre entre-actes, c'est-

c'eſt-à-dire, quatre repos ou intervalles, dans lesquels l'action eſt ſuſpenduë. Un poète adroit place dans un entre-acte une nuit entière; & le reſte du tems qu'il a de trop, il le place encore dans les autres entre-actes; de manière que chaque acte ne demande pour ce qui s'y fait, que le même tems préciſément qu'on met à le repréſenter: règle qui eſt de rigueur. On ne pourroit ſouffrir qu'une continuïté d'action remplie par des acteurs qui arrivent ſans ceſſe, ou qui ſe retirent, repréſentât huit ou dix heures, tandis qu'elle ne renferme qu'une demi-heure. La raiſon en eſt évidente. Dans le dramatique on repréſente la durée du tems, auſſi-bien que l'action; or un quart d'heure ne peut repréſenter un jour, ni une heure dix. Cependant une demi-heure repréſenteroit fort bien une heure; ainſi la proportion préciſe n'eſt point néceſſaire; mais il faut au moins une proportion qui ſoit juſte moralement parlant.

Unité de lieu.

Si on prend l'unité de lieu, à la rigueur, elle exige que tout ſe paſſe dans le même endroit préciſément. La même indulgence qui élargit les limites du tems, n'élargit pas de même celles du lieu. Il n'eſt pas ſi aiſé de tromper les yeux, qui ſont attentifs au ſpectacle, que l'eſprit; parce qu'en pareil cas, celui-ci eſt presque tout abſorbé dans l'imagination & le ſentiment; & que d'ailleurs,

leurs, quand les acteurs sont peu exacts à l'unité de jour, ils ont l'addresse de ne pas fixer trop clairement l'instant où l'action commence. Ruse innocente dont on doit même leur savoir gré; puisque par-là ils nous dérobent un défaut, qui auroit diminué notre plaisir. Mais si on changeoit de lieu; ou ce changement se feroit sans changer les décorations; & alors la confusion se mettroit dans le spectacle: le lieu & l'action & les discours ne joueroient plus ensemble: on dira: *Que ce temple est auguste! que ce jardin est délicieux!* & on est toujours dans un cabinet, dans lequel on s'est établi dans les prémiers actes. Si on change la décoration, alors le charme de l'illusion est rompu. Est-il dans la vraisemblance que les lieux que nous voyons, se transforment en déserts, en forets, en palais? Dans la nature, quand la scène change, c'est que nous changeons de place. Ici c'est tout le contraire: le point de vuë changera de place, & nous n'en changerons point.

CETTE règle cause beaucoup de contrainte & de tourmens aux poètes: c'est à eux d'éviter les inconvéniens, ou de prendre le parti où il y en a le moins. C'est un inconvénient de faire venir un Roi sur le théatre pour entendre un criminel, qui a encore un mot à lui dire: naturellement il faudroit mener le criminel devant le Roi, mais l'unité de lieu seroit rom-

rompuë. Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Emilie, & qu'Auguste vienne dans ce cabinet confondre Cinna & lui pardonner: cela est peu naturel; cependant il le faut.

LES Anciens avoient un avantage. Ils prenoient pour lieu de la scène une place publique, où chacun abordoit en sortant de sa maison, & où on traitoit les affaires. Toutes les comédies de Plaute, de Terence, d'Aristophane sont ainsi placées.

Mr. CORNEILLE est d'avis de ne pas marquer trop distinctement le lieu, & de se contenter de dire que la scène est à Athènes, à Rome, ou tout-au-plus dans un tel palais; & de laisser à l'imagination du spectateur de fixer le lieu d'une façon plus déterminée, ou même de ne point le fixer que comme l'auteur l'a fixe lui-même.

III.

Style de la Poësie dramatique.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

SI le style de celui qui parle n'est pas conforme à son état actuel; tous les spectateurs, instruits ou ignorans, la cour & le peuple, se mocqueront de l'auteur & de l'acteur. Voilà la règle donnée par un maître.

L'ETAT de celui qui parle doit être la règle du style. Un Roi, un simple particulier,

culier, une femme, un commerçant, un laboureur paiſible, ne doivent point parler du même ton. Mais ce n'eſt pas aſſez: ces mêmes hommes ſont dans la joie, ou dans la douleur, dans l'eſpérance, ou dans la crainte: cet état actuel doit donner encore une ſeconde conformation à leur ſtyle, laquelle ſera fondée ſur la prémière, comme cet état actuel eſt fondé ſur l'état habituel: ce qu'on appelle la condition de la perſonne.

En général tout acteur dramatique doit éviter ce qui peut ſentir l'art, ou la déclamation. Il évitera donc

1°. Les ſentences ou les penſées morales, généraliſées; parce qu'elles ſont au milieu du diſcours, à-peu-près comme un corps étranger, qui ne tient à rien. Ainſi au-lieu de dire: *Il faut craindre juſqu'aux préſens qui viennent de nos ennemis*, il dira: *Je crains les Grecs, même dans leurs préſens*. Les jeunes auteurs croient faire merveille que de détacher ainſi du tiſſu, quelque maxime brillante, qu'un ſpectateur frivole remportera chez lui, pour la citer. Il eſt mieux d'enchaſſer ces maximes dans le texte, *intexto veſtibus colore*. Au-lieu de dire: Quand on eſt réſolu à la mort on n'a plus rien à craindre; on dit: Je veux mourir, qu'ai-je à craindre: *Quem metui moritura*? La maxime ainſi attachée à un fait, à une perſonne, devient active, de ſpéculative qu'el-

d'autant plus d'art que cet art ne doit nullement paroitre. Il faut que les idées & les intérêts se mêlent, s'unissent, se relèvent, se croisent, se choquent, se pénètrent, se repoussent d'une façon libre, & aisée, & prompte.

IV.

La Décoration Théatrale.

TOUTE action se passe en un lieu; & ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs. Si ce sont des Bergers, la scène est en païsage: celle des Rois est un palais, ainsi du reste.

POURVU qu'on conserve le caractère du lieu, il est permis de l'embellir de toutes les richesses de l'art; les couleurs & la perspective en font toute la dépense. Cependant il faut que les mœurs des acteurs soient peintes dans la scène même; qu'il y ait une juste proportion entre la demeure & le maître qui l'habite; qu'on y remarque les usages des tems, des païs, des nations. Un Américain ne doit être ni vêtu, ni logé comme un François; ni un François comme un ancien Romain; ni même comme un Espagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un, conformément à l'idée que peuvent en avoir les spectateurs.

C'EST ici le lieu de donner une idée du théatre des Anciens. Comme les Romains ont

ont pris des Grecs tout ce qu'ils avoient en ce genre, il ſuffira de parler du théatre tel qu'il étoit chez les Romains.

Le théatre chez les Romains étoit un lieu vaſte & magnifique, accompagné de longs portiques, de galeries couvertes, & de belles allées plantées d'arbres, où le peuple ſe promenoit, en attendant les jeux.

Pour en donner une idée plus préciſe, il faut y conſidérer trois parties: 1°. L'échaffaut ou la ſcène, que nous appellons aujourd'hui le théatre; 2°. l'orcheſtre, que nous appellons le parterre; 3°. l'amphithéâtre.

L'échaffaut étoit appuyé contre une façade enrichie de trois ordres d'architecture, aïant une grande porte ceintrée au milieu, & deux plus petites à côté. Cet échaffaut avoit quinze toiſes de longueur, & trente de largeur, & portoit des deux côtés des feuillets ou couliſſes, à-peu-près comme les nôtres, & rangées de même ſelon l'art de la perſpective.

Au bas de l'échaffaut ſe traçoit un demi cercle, dont il étoit la baſe, ou le diamètre. C'eſt l'intérieur de ce demi cercle qu'on appelloit l'orcheſtre. C'étoit dans ce lieu que les bouffons, les farceurs, les ſauteurs jouoient leurs plaiſanteries. Enſuite s'élevoient les dégrés de l'amphithéatre en demi cercle, juſqu'au niveau du ſecond ordre des colomnes de

la façade, & c'eſt ce qui s'appelloit *cavea.* Au-deſſus de ces degrés regnoit un long portique, ſoutenu de colomnes qui ſymmétriſoient avec le troiſième ordre de la façade. Enfin au-deſſus de chaque colomne étoit ſituée une ſtatuë de grandeur héroïque.

Ces édifices n'étoient que de bois, quand on les dreſſoit pour un ſpectacle particulier. Mais enſuite on les fit de pierres; on y employa même le marbre, comme dans le théatre de Pompée.

Ils entendoient par *ſcène*, la façade qui fait le fond de la perſpective. *L'avant-ſcène*, ou le *proſcenium*, étoit le lieu où paroiſſoient les acteurs, ce que nous appellons aujourd'hui le théatre. *Derrière la ſcène*, c'eſt l'endroit où s'habilloient les acteurs: il étoit placé derrière la façade de la ſcène. *Sous la ſcène*, c'eſt-à-dire, ſous le ſol, ſous le plancher, ou ſelon nous, derrière la tapiſſerie. *Au-deſſus de la ſcène*, c'eſt tout ce qui paroiſſoit plus élevé que les bâtimens repréſentés, comme les machines à lancer la foudre. *Autour de la ſcène* marque les fonds & les côtés où étoient les décorations communes.

Le théatre repréſentoit de grands palais pour la tragédie; des maiſons communes pour la comédie; & des païſages pour la ſatyre, & pour la paſtorale.

Tous les acteurs jouoient maſqués. Leurs

Leurs masques étoient une tête entière, comme un casque, aïant un visage peint, des cheveux, des couleurs, & une grande bouche, disposée tellement qu'elle grossissoit beaucoup la voix. C'est pourquoi on les appelloit, *persona*, *à personando*. C'est à un de ces masques que le renard dans Phèdre dit: *Præclarum caput, cerebrum non habet.*

MAIS comment ces masques pouvoient-ils s'accommoder avec les changemens de passions qui arrivent souvent dans la même scène?

L'ACTEUR à qui ce changement devoit arriver, prenoit un masque, qui, vu de profil, représentoit deux passions. D'un côté, par exemple, étoit peinte la joie, de l'autre la tristesse; & quand il falloit passer d'un sentiment à l'autre, l'acteur se tournoit adroitement, & se montroit de l'autre côté.

QUANT à l'habillement des acteurs, les Grecs portoient de longues robes appellées *syrma*, mot tiré du grec, σύρω, *traho*. Dans la comédie ils portoient des manteaux, *pallia*, & les Romains des toges, *togæ*. De là les comédies qu'on appelloit *palliatæ*, c'est-à-dire, dans les mœurs grecques, & celles qu'on appelloit *togatæ*, c'est-à-dire, dans les mœurs des Romains.

LEUR déclamation étoit une espèce de chant: elle étoit notée comme la musique; excepté qu'ils n'avoient ni passages,

ni porte-voix cadencés, ni tremblemens soutenus, ni les autres caractères du chant musical. Ainsi elle étoit à-peu-près semblable à la nôtre dans le tragique.

L'ART du geste étant chez les Anciens une partie de la musique, il avoit ses notes de même que la déclamation; &, ce qui nous paroît ridicule, c'est que chez les Romains, souvent un acteur déclamoit, & un autre faisoit les gestes; & le concert de ces deux expressions faisoit un accord piquant pour le peuple, que l'habitude avoit rendu connoisseur.

LA chaussure de la tragédie étoit le cothurne, chaussure haute qui relevoit la taille de acteurs, & les faisoit approcher de l'héroïque. Le brodequin, *soccus*, étoit une chaussure plate & ordinaire. On prend souvent le nom de ces chaussures pour désigner les deux espèces du dramatique: le cothurne désigne par son élévation la dignité, la noblesse du style tragique; & le brodequin, la simplicité du style comique.

V.

Les Acteurs.

L'ARTICLE des acteurs demanderoit à être traité avee plus d'étenduë. Je n'en dirai que ce qui peut avoir rapport à ces jeunes acteurs, qu'on montre quelquefois sur les théatres des colléges, ou dans les maisons particulières.

PAR-

PARMI les jeunes gens qui étudient, il y en a qui ont des diſpoſitions marquées pour les lettres & pour les ſciences: il y en a d'autres auſſi qui paroiſſent deſtinés par la nature pour toute autre choſe que les livres & le cabinet, pour le militaire, le commerce, enfin pour tout ce qui demande plus d'activité que de goût, ou de méditation.

C'EST aſſurément une perte de tems pour les jeunes gens de la prémière ſorte, que de leur donner des rôles dramatiques à repréſenter. Cet exercice ne leur apprend rien que leur goût & la lecture ne leur apprît ſans cela. En ſecond lieu, ils perdent le train de leurs études, & prennent du goût pour la diſſipation: cet inconvénient, tout grand qu'il eſt, eſt peut-être le moindre qui puiſſe en arriver.

QUANT à ceux de la ſeconde eſpèce; ſi on leur donne un rôle à jouër, ils apprennent, 1°. à bien prononcer le François, ce qui eſt aſſez rare parmi nos jeunes gens: 2°. à ſe préſenter avec confiance & d'un air aiſé: 3°. ils apprennent à ſentir: il n'eſt pas poſſible de faire paſſablement un rôle, à moins qu'on ne ſente ce qu'on y dit. Enfin, c'eſt un tems qu'ils emploient toujours mieux qu'ils ne l'auroient fait ſans cela: ce qui ſeroit perte de tems pour des enfans laborieux, devient pour ceux-ci un tems bien employé.

MAIS il y a une choſe à obſerver dans la diſtribution des perſonnages, à laquelle

les parens sur-tout doivent faire attention.

On ne fait jouër aux jeunes gens des rôles que pour leur propre bien, pour les former; & si on leur fait envisager les applaudissemens du public, ce ne doit être que pour les encourager à profiter mieux des leçons qu'on leur donne.

Les maîtres qui distribuent les rôles, n'ont pas toujours ce but. Ils veulent se faire honneur de l'exécution d'une pièce: & ils font la distribution des rôles dans ce point de vuë. Ainsi ils choisissent ceux qui peuvent faire le mieux, & qui ont pour certains caractères une disposition déjà naturelle: ce qui assure aux enfans un défaut, quelquefois même un vice pour toute leur vie.

Par exemple, un jeune homme est précieux, petit maître; on le choisit, par cette raison, pour faire le petit marquis, le fat. Il est paresseux, indolent; on lui fera jouër l'indolence, la paresse. Il est haut, il fera le glorieux; menteur, il fera le prémier rôle dans la comédie de Corneille; dur, il jouëra Atrée. S'il est dissipé, polisson, étourdi, il fera le valet; de manière que des défauts, ou des vices qu'on devroit corriger par l'éducation, se concentrent par ce moyen dans le caractère. Il y a un avantage certain quand les rôles vertueux sont ainsi distribués: un caractère noble s'annoblit encore en jouänt Auguste, Horace, César. Un caractère doux & humain

main se perfectionne en joüant Philinte à côté du Misantrope. Il en est de même des autres caractères vertueux. D'où je conclus qu'il ne faudroit donner les caractères vicieux qu'à ceux qui sont assez affermis dans la vertu pour ne point prendre l'impression du vice, & ceux qui sont vertueux, qu'à ceux qui, aïant un caractère rebelle, ont besoin de prendre une nouvelle tournure, & de repétrir leur caractère.

QU'ARRIVERA-T-IL de cette distribution? Que la comédie jouée par des enfans peu faits pour leur rôle sera jouée assez mal. C'est dommage pour les spectateurs, assurément: mais c'est un avantage pour les acteurs; & si la distribution se fait autrement, le plaisir du spectateur peut faire à tel jeune acteur un tort irréparable.

MAIS alors personne ne voudra donner des spectacles dans les colléges, ni les maîtres, ni les jeunes gens, parce qu'ils en auroient trop de peine, & trop peu d'honneur.

EST-IL impossible de trouver des pièces, sans contraste du vice avec la vertu? Et si on n'en trouve point; l'éducation chrétienne, l'éducation mondaine même, si elle est sérieuse & décente, a-t-elle besoin pour être parfaite, des leçons d'un comédien? Ne peut-on point trouver d'autres moyens d'exercer & de former les jeunes gens, de leur donner des graces? Ne peuvent-ils s'essayer devant le public sans pren-

dre la voix aigre d'un vieillard quinteux, ou les airs impertinens d'un faquin? Ne peuvent-ils entrer dans le monde honnête qu'en defcendant du théatre?

CEPENDANT fi on juge à propos de faire ufage de ces fortes d'exercices, voici à-peu-près ce qu'on doit obferver fur le théatre & dans la repréfentation.

LA prémière chofe eft d'oublier entièrement qu'on fe donne en fpectacle. Il ne faut agir que pour agir, & non pour plaire. Le foin de plaire diftrait, & en fait manquer les moyens. Néanmoins on aura l'attention de fe placer de manière qu'on foit vu & entendu commodément de tous les fpectateurs.

2. IL vaut mieux ne point faire de geftes que d'en faire de mauvais. Ils font mauvais quand ils font faux, c'eft-à-dire, qu'ils ne s'accordent point avec ce qu'on dit; quand ils font lâches, & qu'ils n'expriment que foiblement; quand ils font outrés, qu'ils font plus forts que le fentiment; quand ils fe contredifent, que les deux bras ne s'accompagnent point, ou qu'ils difent le contraire des yeux, de la tête; quand ils font peu variés. Il y a des acteurs dont les geftes ont toujours la même configuration, la même étenduë, la même chûte; il faut même quand on dit les mêmes chofes plufieurs fois, que le gefte change, quoique les mots ne changent point.

IL eft extrêmement rare de trouver un acteur

acteur parfait: tout eſt plein de gens qui ont une partie de ce talent: presque perſonne ne le poſsède tout entier. L'un eſt énergique; mais ſans graces. L'autre a des graces, mais point de vigueur. L'un eſt fort, mais dur. L'autre eſt doux, mais moû & quelquefois fade. Quelqu'un approcheroit de la perfection, s'il avoit été cultivé, s'il ſavoit l'art; cet autre ſeroit admiré s'il concevoit bien ſon rôle, s'il ſe faiſoit une juſte idée d'Achille & de Pyrrhus, qu'il veut repréſenter. Quand Roscius, cet acteur admiré & aimé dans le plus beau ſiècle de la République Romaine, vouloit rendre un rôle, il ne s'en repoſoit pas entièrement ſur ſon talent, quoique prodigieux. Il employoit le ſecours de l'art & de la méthode. Il ſe formoit l'idée du héros dont il alloit être l'image. Il ſe frappoit fortement de ſon action: il prenoit ſes motifs, ſes paſſions: il ſe mettoit dans toutes les circonſtances capables d'animer; & quand toutes les facultés de ſon ame étoient montées au point où elles devoient l'être, il reſultoit de cet enthouſiasme artificiel, une force impérieuſe qui donnoit la forme & le feu à toutes ſes expreſſions, qui en marquoit la meſure préciſe, qui ménageoit les nuances, préparoit les éclats, & diſtribuoit l'ame dans tout l'extérieur, de manière qu'il étoit toujours vrai, toujours naturel, & toujours infiniment ſupérieur à la nature. Il n'eſt point étonnant qu'il ai-

été si aimé des Romains. Rien n'est plus touchant, plus éloquent que ce qui plait, & rien ne plait tant qu'une parfaite déclamation. C'est le langage de la nature : par elle les cœurs se parlent immédiatement, sans le secours des mots : ce qui donne à leur communication infiniment plus de vivacité & de charmes. Quel supplice pour quelqu'un qui sent, de voir les chefs-d'œuvres des Corneilles & des Racines, en proie souvent à des manœuvres qui n'ont nulle idée de l'art ; dont le sentiment n'est que sensation, & le goût qu'habitude d'imiter !

ARTICLE SECOND.

DE LA TRAGÉDIE.

I.

Deux sortes de Tragédies.

LA Tragédie partage avec l'Epopée la grandeur & l'importance de l'action ; & n'en diffère que par le dramatique seulement.

MAIS comme il y a dans l'Epopée deux sortes de grands, le merveilleux & l'héroïque, il peut y avoir aussi deux espèces de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on

qu'on a nommée Spectacle lyrique ou Opera. Le merveilleux est exclus de la première, parce que ce sont des hommes qui agissent en hommes; au-lieu que dans la seconde, les Dieux agissant en Dieux, avec tout l'appareil d'une puissance surnaturelle, ce qui ne seroit point merveilleux, cesseroit en quelque sorte d'être vraisemblable. Ces deux espèces ont leurs règles communes; & si elles en ont de particulières, ce n'est que par rapport à la condition des acteurs ou au choix des matières où il y a quelque différence.

UN Opera est donc, quant à la partie dramatique, la représentation d'une action merveilleuse. C'est le Divin de l'Epopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des Dieux, ou des héros demi-Dieux, ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix, qui surpasse les loix du vraisemblable ordinaire. Leurs opérations ressemblent à des prodiges. C'est le ciel qui s'ouvre, une nuë lumineuse qui apporte un être céleste: c'est un palais enchanté, qui disparoit au moindre signe, & se transforme en désert, &c.

MAIS comme on a jugé à propos de joindre à ces merveilles le chant & la musique, & que la matière naturelle du chant musical est le sentiment, comme on le verra ci-après, les artistes ont été obligés de traiter l'action pour arriver aux passions,

ſans leſquelles il n'y a point de muſique, plutôt que les paſſions pour arriver à l'action ; & en conſéquence il a fallu que le langage des acteurs fût entièrement lyrique, qu'il exprimât l'extaſe, l'enthouſiasme, l'ivreſſe du ſentiment, afin que la muſique pût y produire tous ſes effets.

POUR former les caractères des Divinités, les poètes ſuivent ici comme ailleurs les loix de l'imitation ; ils choiſiſſent ce qu'ils connoiſſent de plus beau & de plus touchant dans la nature, dans les arts, dans tout le genre humain ; & ils en compoſent des êtres qu'ils nous donnent, & que nous prenons pour des Divinités. Mais ce ſont toujours des hommes: c'eſt le Jupiter de Phidias. Nous ne pouvons ſortir de nous-mêmes, ni caractériſer les choſes d'imagination que par les traits que nous avons vus dans la réalité. Ainſi c'eſt toujours l'imitation qui commande & qui fait la loi.

L'AUTRE eſpèce de tragédie ne ſort point du naturel. Ce qu'elle a de grand ne va que juſqu'à l'héroïsme. C'eſt la repréſentation d'une action héroïque. Qu'on ajoute à ces trois mots, l'objet de la tragédie, qui eſt d'exciter la terreur & la compaſſion, on a une définition complette.

NOUS avons dans cette matière deux guides célèbres, Ariſtote & le grand Corneille, qui nous éclairent, & nous montrent la route.

LE prémier aïant pour principal objet, dans

dans sa poétique, d'expliquer la nature & les règles de la tragédie, suit son génie philosophique, il ne considère que l'essence des êtres, & les propriétés qui en découlent. Tout est plein chez lui de définitions & de divisions.

De son côté Pierre Corneille aïant pratiqué l'art pendant quarante ans, & examiné en philosophe ce qui pouvoit y plaire, ou y déplaire; aïant percé par l'effort de son génie les obstacles de plusieurs matières rébelles, & observé, en métaphysicien, la route qu'il s'étoit frayée, & les moyens par où il avoit réussi; enfin aïant mis au creuset de la pratique toutes ses réflexions, & les observations de ceux qui étoient venus avant lui, il mérite bien qu'on respecte ses idées & ses décisions, ne fussent-elles pas toujours d'accord avec celles d'Aristote. Celui-ci après tout n'a connu que le théatre d'Athènes; & s'il est vrai que les génies les plus hardis dans leurs spéculations sur les arts, ne vont guères au de-là des modèles que les artistes inventeurs leur ont fournis, le Philosophe grec n'a dû donner que le beau idéal du théatre Athénien.

D'un autre côté cependant, s'il est de fait que lorsqu'un nouveau genre, comme une sorte de phénomène, paroit dans la littérature & qu'il a frappé vivement les esprits, il est bientôt porté à sa perfection, par l'ardeur des rivaux que la gloire aiguillonne. On pourroit croire que la tragé-

die étoit déja parfaite chez les poètes grecs, qui ont servi de modèles aux règles d'Aristote, & que les autres qui sont venus après, n'ont pu y ajouter que des raffinemens capables d'abâtardir ce genre, en voulant lui donner un air de nouveauté.

ENFIN une dernière raison qui peut diminuër l'autorité du poète françois, c'est que lui-même étoit auteur; & on a observé que tous ceux qui ont donné des règles après avoir fait des ouvrages, quelque courage qu'ils aient eu, n'ont été, quoiqu'on en puisse dire, que des législateurs timides. Semblables au père dont parle Horace, ou à l'amant d'Agna, ils prennent quelquefois les défauts-mêmes pour des agrémens; ou s'ils les reconnoissent pour des défauts, ils n'en parlent qu'en les désignant par des noms qui approchent fort de ceux de la vertu.

II.

Ce que c'est qu'action héroïque.

TOUTE action théatrale est l'entreprise de quelque homme contre un autre homme. C'est proprement le choc des intérêts, & par conséquent celui des passions. Mais l'action de la tragédie est un choc violent; parce qu'il s'y agit des plus grands intérêts; & que ce sont des forces extraordinaires, des forces de héros, c'est-à-dire, d'hommes fort supérieurs

aux

aux autres hommes, qui se choquent entre elles.

QU'EST-CE qu'on entend par une action héroïque?

CHEZ les sculpteurs une statuë d'homme est de grandeur naturelle, quand elle est en-deçà de six piés. Elle est héroïque, quand elle est entre six & dix; & au de-là c'est une statuë colossale.

EN suivant par analogie cet exemple, l'action de la tragédie sera héroïque si elle est l'effet d'une qualité de l'ame portée à un dégré extraordinaire, & extraordinaire jusqu'à un certain point. Si cette action ne demande qu'une vertu commune, elle ne peut avoir de mérite que la vraisemblance, parce qu'on en trouve aisément des modèles. Si elle est au de-là de certaines bornes, & hors de ce vraisemblable dont les hommes ont la mesure dans leurs idées, c'est du gigantesque. Le grand, le beau, le noble, en un mot l'héroïque se trouve donc dans le milieu. C'est un courage, une valeur, une générosité qui est au-dessus des ames vulgaires. C'est Héraclius qui veut mourir pour Martian, c'est Pulcherie qui dit à l'usurpateur Phocas, avec une fierté digne de sa naissance:

Tyran, descend du thrône, & fais place à ton maître.

LES vices entrent dans l'idée de cet héroïsme dont nous parlons. Un statuaire peut figurer un Néron de huit piés; de mê

me un poète peut le peindre, sinon comme un héros, du moins comme un homme d'une cruauté extraordinaire, & en quelque sorte héroïque; parce qu'en général, les vices sont héroïques, quand ils ont pour principe quelque qualité qui suppose une hardiesse & une fermeté peu commune: telle est la hardiesse de Catilina, la force de Médée, l'intrépidité de Cléopatre dans Rodogune.

L'ACTION est héroïque, ou par elle-même, ou par le caractère de ceux qui la font.

ELLE est héroïque par elle-même, quand elle a un grand objet; comme l'acquisition d'un trône, la punition d'un tyran.

ELLE est héroïque par le caractère de ceux qui la font, quand ce sont des Rois, des Princes qui agissent, ou contre qui on agit. Quand l'entreprise est d'un Roi, elle s'élève, s'annoblit par la grandeur de la personne qui agit. Quand elle est contre un Roi; elle s'annoblit par la grandeur de celui qu'on attaque.

IL n'est pas douteux qu'on ne puisse mettre sur le théatre un tragique bourgeois. Il arrive tous les jours dans les conditions médiocres des évènemens touchans qui peuvent être l'objet de l'imitation poétique. Il semble même que le grand nombre des spectateurs étant dans cet état mitoyen, la proximité du malheureux & de ceux qui le voient souffrir, feroit un motif de plus pour s'at-

s'attendrir. Cependant s'il eſt vrai qu'on ne peut donner le brodequin aux Rois, il n'eſt pas moins vrai qu'on ne peut ajuſter le cothurne au marchand. La tragédie ne peut conſentir à cette dégradation:

Indignatur enim privatis, ac prope ſocco
Dignis, carminibus narrari cœna Thyeſtæ.

D'AILLEURS l'objet des arts, qui ſont tous faits pour embellir la nature, étant de viſer toujours au plus grand, & au plus noble, où peut-on trouver le tragique parfait, que dans les Rois? Sans compter qu'étant hommes comme nous, ils nous touchent par le lien de l'humanité; le dégré d'élévation où ils ſont, donne plus d'éclat à leur chûte. L'eſpace qu'ils rempliſſoient par leur grandeur, ſemble laiſſer un plus grand vuide dans le monde. Enfin l'idée de force & de bonheur qu'on attache à leur nom, augmente infiniment la terreur & la compaſſion. Il n'eſt donc pas d'un artiſte adroit de vouloir tirer des larmes par des ſujets non héroïques. Il eſt ſi difficile d'y arriver, même en prenant tous ſes avantages!

LA prémière qualité de l'action tragique eſt donc qu'elle ſoit héroïque. Mais ce n'eſt point aſſez: elle doit encore être de nature à exciter la terreur & la pitié; c'eſt ce qui fait ſa différence, & qui la rend proprement tragique. L'Epopée traite une action héroïque, auſſi bien que la Tragédie; mais ſon principal but étant d'exciter l'éton-

tonnement & l'admiration, elle ne remue l'ame que pour l'élever peu-à-peu. Elle ne connoit point ces secousses violentes, ces frémissemens du théatre; elle ressemble aux mœurs, plutôt qu'aux mouvemens passionnés.

III.

Ce qui rend une action tragique.

NOUS savons combien il est difficile d'analyser les passions, & de séparer les élémens dont elles sont toujours composées: les ressorts & les replis du cœur sont infinis. Aussi n'entreprendrons-nous point de marquer ici par des descriptions, ou des définitions trop subtiles, le dégré & le caractère précis des sentimens que doit produire la tragédie.

TOUS les plaisirs & toutes les peines qu'on ressent à la tragédie sont fondés sur cette maxime: Je suis homme, & tout ce qui tient à l'homme, tient à moi: *Homo sum, humani nihil à me alienum puto.* Il faut donc montrer dans la tragédie un homme qui représente en soi vivement l'humanité, ses passions, ses emportemens, ses foiblesses & ses malheurs; & le présenter du côté qui peut faire naître la pitié & la terreur.

LA pitié émeut nos entrailles, parce que nous voyons notre semblable malheureux. La terreur nous resserre le cœur,


par-

parce que nous craignons pour nous le malheur que nous voyons dans les autres: mais cette crainte est mêlée d'une certaine douceur qui vient de la comparaison que nous faisons de notre état avec celui du malheureux qui souffre.

Suave, mari magno turbantibus aquora ventis,
Et terra magnum alterius spectare laborem;
Non quia vexari quemquam'st jucunda voluptas,
Sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suave'st.

Lucr. lib. II.

Quoique souvent ces passions aient quelque chose de la colère, de l'envie, de la cruauté, du desespoir, du dépit, de l'indignation, elles en sont pourtant entièrement différentes. Les secousses de celles-ci sont destructives, comme les supplices, & semblent déchirer l'ame plutôt que la remuer. Elles peuvent se trouver dans les acteurs, mais ce ne doit être que pour en produire d'autres, différentes d'elles, dans les spectateurs. Car il faut observer que les sentimens ne sont pas les mêmes dans les uns & dans les autres: l'orgueil dans les acteurs produit l'envie dans les spectateurs; la cruauté produit l'horreur, la douleur la compassion, la perfidie l'indignation; ainsi du reste.

Le sceau qui caractérise la tragédie est donc l'espèce du sentiment, non qu'elle contient, mais qu'elle produit.

Si des sentimens qui ne lui conviennent pas, entrent dans la composition de ceux qui lui con-

conviennent, il faut au moins que ceux-ci soient dominants, & qu'ils enveloppent & déguisent les autres. Quoi de plus affreux que le caractère, la personne, les forfaits de Medée? Elle a trahi son père, déchiré son frère, fait périr Pélie, en feignant de vouloir le rajeunir; elle brûle Créon, Roi de Corinthe, & sa fille: elle égorge ses propres enfans, & brave Jason qui se poignarde de desespoir: voilà de quoi exciter l'horreur. Mais considerez la cause: l'horreur de l'action subsiste, & cependant elle produit la pitié. Medée avoit raison au fond; & Jason avoit tort. Medée est amante, elle est trahie cruellement, elle est furieuse; & elle peut tout par ses enchantemens. Jason la trahit de sang-froid, précisément parce que son goût pour elle est usé. En pareil cas, une amante semble avoir droit de tout faire; & si elle fait des horreurs, on la plaint d'y avoir été réduite. Tous ses forfaits ont pour principe l'amour; & tout ce qui vient de cette passion, on a la foiblesse de le regarder comme un malheur. Il excite la terreur & la pitié; par conséquent il est tragique.



TOUTE tragédie qui ne produit que l'un de ces deux sentimens est imparfaite: celle qui ne produit ni l'un ni l'autre n'est point vraiment tragédie; & celle qui ne les produit que dans quelques endroits, n'est tragédie que dans ces endroits-mêmes. Qu'y a-t-il de tragique, par exemple, dans une

action

action qui, entreprise par l'ordre d'une maîtresse contre un tyran, demeure sans succès, & se termine par la joie & par la réconciliation de ceux qui étoient ennemis? C'est, si on veut, un spectacle héroïque, parce que ce sont de grands intérêts & des Rois qui agissent. Mais dès qu'il n'y a point de tragique, ce n'est point une vraie tragédie.

EXAMINONS maintenant en quoi consiste ce tragique; lequel, selon la force du terme même, fait qu'une tragédie est tragédie, & qu'elle l'est plus ou moins.

IL semble qu'aucune action, quelle qu'elle soit, considérée en elle-même, fût-ce une mort d'homme, n'est de soi tragique, & qu'elle ne peut l'être que par ses circonstances, & sur-tout par les circonstances des personnes: c'est de-là que dépend le tragique & ses dégrés.

CES circonstances se tiennent du côté de celui qui agit, ou du côté de celui contre qui on agit. Parcourons les différens cas dans l'une & l'autre espèce.

L'HOMME qui agit est, ou entièrement bon, comme Polieucte, ou entièrement méchant, comme Atrée, ou dans le milieu, comme OEdipe.

L'ENTREPRISE d'un homme bon doit être bonne; sans quoi il cesseroit d'être bon. Celle de l'homme méch[illegible] mauvaise, sans quoi il cesse[illegible] chant. Celle de l'homme [illegible]

chante; toutes ces choſes mêlées peuvent bien produire à-peu-près ce que nous appellons tragique.

MAIS qu'un homme qui eſt ou vertueux, ou du moins plus vertueux que vicieux, ſoit victime de ſon devoir, comme les Curiaces; ou de ſa propre foibleſſe, comme Ariane & Phèdre; ou de la foibleſſe d'un autre homme, comme Polieucte; ou de la prévention d'un père, comme Hippolyte; ou de l'emportement paſſager d'un frère, comme Camille; qu'il ſoit précipité par un malheur qu'il n'a pu éviter, comme Andromaque; ou par une ſorte de fatalité à laquelle tous les hommes ſont ſujets, comme OEdipe; voilà le vrai tragique: voilà ce qui nous trouble jusqu'au fond de l'ame, & qui nous fait pleurer. Qu'on y joigne l'atrocité de l'action, avec l'éclat de la grandeur, ou l'élévation des perſonnages; l'action eſt héroïque en même tems & tragique, & produit en nous une compaſſion mêlée de terreur, parce que nous voyons des hommes, & des hommes plus grands, plus puiſſants, plus parfaits que nous, écraſés par les malheurs de l'humanité. Nous avons le plaiſir de l'émotion, & d'une émotion qui ne va point jusqu'à la douleur (parce que la douleur eſt le ſentiment de la perſonne qui ſouffre), mais qui reſte au point où elle doit être, pour être un plaiſir.

JUSQU'ICI nous avons conſidéré les perſonnes qui agiſſent plus que celles con-

tre

tre qui on agit. Celles-ci peuvent encore angmenter le tragique.

QU'UN homme indifférent tuë un autre homme, dans un instant de fureur, c'est un malheur. Il n'y a que le choc instantané des passions. Ce n'est point de quoi faire une tragédie. Oedipe a tué un inconnu, c'est un homicide: l'action est atroce; mais c'est une avanture ordinaire qui ne trouble point le cœur de ceux à qui on la raconte.

QU'UN ennemi tuë son ennemi, c'est de quoi déployer beaucoup de sentimens. La vengeance est de soi tragique, dès qu'elle emploie des moyens cruels. Elle forme ses projets, les déguise, les fait éclater à propos. Ainsi Medée qui se venge de Jason, est un sujet vraiment tragique. On ne considère point dans ce genre, si l'ennemi attaqué est trop puni: pourvu qu'il ait mérité de l'être, c'est assez. Au contraire, comme c'est la passion qui punit, elle doit passer les bornes légitimes pour être vraiment tragique. Cependant je crois qu'il ne faut point qu'elle aille jusqu'à faire boire au père le sang de son fils: ce n'est plus terreur, c'est horreur.

QU'UN ennemi attaque son ennemi & ne le fasse point périr; il faut qu'il y périsse lui-même, sans quoi le sujet n'est point tragique. La vengeance qui s'arrête par le respect ou par l'admiration de quelque grande vertu, est plutôt épique que tragique.

Athalie attaque Joas, elle ne peut le faire périr, elle périt elle-même. Il en eſt de même de Cléopatre dans Rodogune, de Phèdre, & de quelques autres. Il ne ſuffit pas que la paſſion aille loin, il faut qu'elle perce, ou qu'elle ſe briſe contre l'obſtacle qu'on lui oppoſe; ſans quoi on n'excite en moi ni terreur, ni pitié.

ENFIN ſi c'eſt un ami qui attaque ſon ami, il y a trois cas: ou il le croit ſon ennemi; & il ne le reconnoit qu'après l'avoir tué; ou il le reconnoit dans l'inſtant où il alloit le tuër.

SI l'ami eſt tué par ſon ami, le fils par ſon père, le père par ſon fils, rien n'eſt ſi douloureux. Si le ſacrifice ne ſe fait point, la reconnoiſſance faite dans un inſtant ſi critique, a un grand éclat, la frayeur du danger, & la joie de s'en être tiré, avec le plaiſir de retrouver un père, un frère, un fils, font un ſentiment compliqué dont toute l'ame eſt remplie & tranſportée.

LE troiſième cas eſt lorſqu'un ami attaque ſon ami le connoiſſant tel, & qu'il eſt forcé par une raiſon ſupérieure de ſacrifier un fils, un frère, un père, un amant. Le Cid, les Horaces, Polieucte en ſont des exemples. Et c'eſt une ſeconde ſorte de tragique dans laquelle Corneille s'eſt diſtingué plus que qui que ce ſoit. Dans les autres cas les paſſions luttent enſemble, il eſt vrai, mais dans des perſonnes différentes: c'eſt Athalie qui s'arme contre Joas,

Eſther

Esther contre Aman, Cinna contre Auguste. Ici le combat se fait dans la même personne & dans le même cœur: ce qui produit des secousses infiniment plus vives, & des chocs plus cruels. Ainsi Rodrigue aime éperdûment Chimène, & son devoir le met dans l'obligation de tuër le père de sa maîtresse. Il le tuë: Chimène est obligée de poursuivre la mort de Rodrigue; & c'est un amant qu'elle adore. Ce combat est intéressant: deux passions dans un dégré héroïque, déchirent le même cœur, laquelle des deux triomphera? Selon les loix de la bienséance, la plus noble doit l'emporter. Il faut sacrifier l'amour à la gloire, la vie à sa religion; sans quoi on ne fait que des héros doucereux, qui énervent l'ame plutôt que de l'élever, ou de l'affermir.

IL n'est pas nécessaire qu'il y ait du sang répandu pour exciter le sentiment tragique. Ariane abandonnée par Thesée dans l'ile de Naxe, Philoctete dans celle de Lemnos, y sont dans des situations tragiques; parce qu'elles sont aussi cruelles que la mort même: elles en présentent même une idée funeste, où l'on voit mêlés la douleur, le desespoir, l'abbattement, enfin tous les maux du cœur humain.

IV.

Origine de la Tragédie.

C'EST la Grèce qui a été le berceau de

tous les beaux arts ; c'eſt par conſéquent chez elle qu'il faut aller chercher l'origine de la poéſie dramatique. Les Grecs nés la plûpart avec un génie heureux, aïant le goût, naturel à tous les hommes, de voir des choſes extraordinaires, étant dans cette eſpèce d'inquiétude qui accompagne ceux qui ont des beſoins & qui cherchent à les ſatisfaire, dûrent faire beaucoup de tentatives pour trouver le dramatique. Ce ne fut cependant pas à leur génie ni à leurs recherches qu'ils en furent redevables.

TOUT le monde convient que les fêtes de Bachus en occaſionnèrent la naiſſance. Bachus, Dieu de la vendange & de la joie, avoit des fêtes que tous ſes adorateurs célébroient à l'envi, les habitans de la campagne, & ceux qui demeuroient dans les villes. On lui ſacrifioit un bouc ; & pendant le ſacrifice, le peuple & les prêtres chantoient en chœur, à la gloire de ce Dieu, des hymnes, que la qualité de la victime fit nommer *Tragédie*, ou *Chant du bouc*; τράγου ᾠδή. Ces chants ne ſe renfermoient pas ſeulement dans les temples; on les promenoit dans les bourgades. On trainoit un homme traveſti en Silène, monté ſur un âne; & on le ſuivoit en chantant & en danſant. D'autres barbouillés de lie ſe perchoient ſur des charettes, & fredonnoient, le verre à la main, les loüanges du Dieu des buveurs. Dans cette esquiſſe groſſière, on voit une joie licentieuſe, mêlée

lée de culte & de religion : on y voit du férieux & du folâtre, des chants religieux & des airs bachiques, des danfes & des fpectacles. C'eft de ce cahos que fortit la poéfie dramatique.

CES hymnes n'étoient qu'un chant lyrique tel qu'on le voit décrit dans l'Enéide; où Virgile a, felon toute apparence, peint les facrifices du Roi Evandre d'après l'idée qu'on avoit de fon tems, des chœurs des Anciens. Une portion du peuple, (les vieillards, les jeunes gens, les femmes, les filles, felon la Divinité dont on faifoit la fête) fe partageoit en deux rangs, pour chanter alternativement les différens couplets, jusqu'à ce que l'hymne fût fini. Il y en avoit que les deux rangs réunis, & même tout le peuple, chantoient enfemble, ce qui faifoit quelque variété. Mais comme c'étoit toujours du chant, il y regnoit une forte de monotonie qui à la fin endormoit les affiftans.

POUR jetter plus de variété, on crut qu'il ne feroit pas hors de propos d'introduire un acteur pour faire quelque récit. Ce fut Thefpis qui effeya cette nouveauté. Son acteur, qui apparemment raconta d'abord les actions qu'on attribuoit à Bachus, plut à tous les fpectateurs. Mais bientôt le poète prit des fujets étrangers à ce Dieu, lesquels fujets furent approuvés du plus grand nombre. Enfin ce récit fut divifé en plufieurs parties, pour couper plufieurs fois

le chant, & augmenter le plaisir de la variété.

MAIS comme il n'y avoit qu'un seul acteur, cela ne suffisoit pas: il en falloit un second pour constituër le drame & faire ce qu'on appelle dialogue. Cependant le prémier pas étoit fait; & c'étoit beaucoup.

ESCHYLE profita de l'ouverture qu'avoit donné Thespis, & forma tout d'un coup le drame héroique ou la tragédie. Il y mit deux acteurs, au-lieu d'un. Il leur fit entreprendre une action dans laquelle il transporta tout ce qui pouvoit lui convenir de l'action épique. Il y mit exposition, nœuds, efforts, dénouëment, passions, & intérêts. Dès qu'il avoit saisi l'idée de mettre l'épique en spectacle, le reste devoit venir aisément. Il donna à ses acteurs des caractères, des mœurs, une élocution convenable; & le chœur, qui dans l'origine avoit été la base du spectacle, n'en fut plus que l'accessoire, & ne servit que d'intermède à l'action, de même qu'autrefois l'action lui en avoit servi (*a*).

L'ADMIRATION étoit la passion produite par l'Epopée. Pour sentir que la *terreur* & la *pitié* étoient celles qui convenoient à la tragédie, ce fut assez de comparer une pièce où ces passions se trouvassent, avec quelque autre piéce qui produisît l'horreur, la frayeur, la haine, ou l'admira-

(*a*) Voyez ci-dessus, pag. 21.

ration ſeulement. La moindre réflexion ſur le ſentiment éprouvé, & même ſans cela les larmes & les applaudiſſemens des ſpectateurs, ſuffirent aux prémiers poètes tragiques pour leur faire connoitre quels étoient les ſujets vraiment faits pour leur art, & auxquels ils devoient donner la préférence; & probablement Eſchyle en fit l'obſervation dès la prémière fois que le cas ſe préſenta.

VOILA' quelle fut l'origine & la naiſſance de la tragédie; voyons ſes progrès, & les différens états par où elle a paſſé, en ſuivant le goût & le génie des auteurs & des peuples.

V.

Caractères des principaux Auteurs.

ESCHYLE.

LA tragédie a chez Eſchyle un air gigantesque, des traits durs, une démarche fougueuſe. C'étoit la tragédie naiſſante bien conformée dans toutes ſes parties, mais encore deſtituée de cette politeſſe que l'art & le tems ajoutent aux inventions nouvelles: il falloit la ramener à un certain vrai que les poètes ſont obligés de ſuivre juſques dans leurs fictions. Ce fut le partage de Sophocle.

SOPHOCLE.

CELUICI-CI né heureuſement pour

genre de poésie, avec un grand fond de génie, un goût délicat, une facilité merveilleuse pour l'expression, réduisit la Muse tragique aux règles de la décence & du vrai. Elle apprit à se contenter d'une marche noble & assurée, sans orgueil, sans faste, sans cette fierté gigantesque, qui est au delà de ce qu'on appelle héroique. Il sut intéresser le chœur dans toute l'action, travailla ses vers avec soin : en un mot, il s'éleva par son génie & par son travail, au point que ses ouvrages sont devenus l'exemple du beau, & le modèle des règles.

EURIPIDE.

EURIPIDE s'attacha d'abord aux Philosophes. Il eut pour maitre Anaxagore. Aussi toutes ses pièces sont-elles remplies de maximes excellentes pour la conduite des mœurs. Socrate ne manquoit jamais d'y assister quand il en donnoit de nouvelles. Il est tendre, touchant, vraiment tragique, quoique moins élevé & moins vigoureux que Sophocle. Il ne fut cependant couronné que cinq fois; mais l'exemple du poète Ménandre, à qui on préféra toujours un certain Philémon, prouve que ce n'étoit pas toujours la justice qui distribuoit les couronnes. Il mourut avant Sophocle : des chiens furieux le déchirèrent à l'âge de soixante & quinze ans. Il composa soixante-quinze tragédies.

EN général la tragédie des Grecs est sim-

ſimple, naturelle, aiſée à ſuivre, peu compliquée. L'action ſe prépare, ſe nouë, ſe développe ſans efforts; il ſemble que l'art n'y ait que la moindre part; & par-là même, c'eſt le chef-d'œuvre de l'art & du génie.

ON pourra en juger par l'analyſe de l'Oedipe de Sophocle, que nous allons mettre ici ſous les yeux du lecteur, après que nous aurons conſidéré le fond que l'hiſtoire fourniſſoit à ce poète.

Analyſe de l'Oedipe de Sophocle.

THÈBES étant déſolée par la peſte, on jugea à propos de conſulter l'Oracle de Delphes; lequel répondit qu'il falloit venger la mort de Laïus ſur Oedipe, qui étoit ſon fils & ſon meurtrier: l'oracle fut vérifié. Il ſe trouva qu'en effet Oedipe, aïant été expoſé par ordre de ſes parens, & conſervé par des bergers, avoit été élevé à Corinthe, & qu'il avoit tué ſon père, & épouſé ſa mère. Jocaſte mére & femme d'Oedipe, ſe pendit de deſeſpoir, & Oedipe ſe creva les yeux. Voilà le fond ſur lequel Sophocle a dreſſé ſa fable. Comment l'a-t-il dreſſée?

1. *Acte.* LA ſcène s'ouvre dans une place publique, devant le palais du Roi, à côté des temples. Le peuple demande au Roi de ſoulager ſes maux. Le Roi répond qu'il a envoyé Créon conſulter les Dieux, qu'on l'attend à chaque moment. Créon

arrive avec un air de satisfaction, & dit que l'Oracle ordonne qu'on punisse les meurtriers de Laïus. Le Roi fait la résolution de ne rien omettre pour tâcher de découvrir ces meurtriers: voilà la matière du prémier acte.

On y voit une exposition claire du sujet: 1o. les malheurs de Thèbes sont exposés par celui qui parle au nom du peuple: 2°. la cause de ces malheurs est exposée par Créon, qui rapporte l'oracle: 3o. le remède est ordonné, & se prépare dans la diligence & la résolution du Roi. Rien n'est si naturel que ce procedé, & cette ordonnance.

2. *Acte.* Oedipe reparoit. Il prononce d'avance l'arrêt contre le meurtrier de Laïus, & exhorte le peuple à l'aider à trouver le coupable. Cependant arrive Tirésie interprète des Dieux, qu'Oedipe avoit fait avertir. Oedipe l'interroge: il ne veut point répondre. Oedipe s'emporte, menace: " Tu * ne parleras pas, ô le plus trai-
„ tre de tous les maîtres! Car tu donne-
„ rois de la colère aux rochers mêmes. Tu
„ seras donc toujours inflexible, inexo-
„ rable? „ Après des invectives réitérées le Devin piqué lui dit: „ C'est donc
„ ainsi que vous agissez? Hé bien je vous
„ rappelle à l'édit que vous avez publié.
„ Tenez-vous-en à cet édit. Cessez dès
„ aujourd'hui de parler ni à moi, ni à ce
„ peu-

* Cette traduction est de M. Boivin.

„ peuple. Car c'eſt vous donc le ſou-
„ fle impur infecte l'air que nous reſpi-
„ rons &c.....

TIRESIE lui découvre, en gros, toutce qui le regarde. Oedipe prétend que c'eſt une trahiſon de Créon ſon beaufrère, qui veut le faire périr, pour regner à ſa place ; parce qu'il ne voit nulle apparence que les reproches de Tiréſie puiſſent lui convenir. C'eſt tout le ſecond acte.

L'ACTION marche comme on le voit. On dit à Oedipe qu'il eſt le coupable ; mais il a trois raiſons pour ne point le croire. 1°. Sa conſcience : il ne ſe reconnoit nullement dans cette accuſation. 2°. Tiréſie étoit en colère : or la colère fait ſouvent tort à la vérité. 3°. Créon étoit jaloux de voir un étranger ſur le trône, & c'étoit lui qui avoit conſeillé à Oedipe de faire venir Tiréſie : ce qui devoit rendre Tiréſie fort ſuſpect. Auſſi le chœur conclut - il qu'il ne faut point croire le Devin. Cependant cette prémière tentative du Roi a de quoi le troubler. Il accuſe Créon : il eſt accuſé lui - même par Tiréſie : c'eſt toujours une diſcuſſion très - deſagréable. Dans le prémier acte Oedipe paroit bon Roi ; ici il paroit dur, violent, ſoupçonneux.

3. *Acte.* Créon ſe plaint au peuple, & demande s'il eſt vrai que le Roi l'ait accuſé. On ne le lui déguiſe point. Oedipe ſurvient : Créon ſe juſtifie ; mais le Roi s'emporte de plus en plus. Enfin la Reine

vient appaiſer leur démélé. Créon ſe retire ; & Jocaſte pour calmer de plus en plus Oedipe , qui s'étoit plaint à elle de ce qu'on l'accuſoit d'avoir tué Laïus, lui dit qu'il ne faut croire ni Tiréſie, ni Apollon lui-même; que celui-ci avoit prédit que Laïus ſeroit tué par ſon fils; que ce fils étoit mort, auſſitôt après ſa naiſſance; & que Laïus avoit été tué par des voleurs dans un endroit où il y avoit, dit-on, *trois grands chemins.*

Ce mot, dit ſans deſſein, donne des inquiétudes à Oedipe. Il fait de nouvelles queſtions. Il demande des circonſtances : elles lui prouvent aſſez que c'eſt lui-même qui eſt l'auteur du meurtre commis en cet endroit. Il y en a une cependant qui peut le raſſurer : c'eſt que Laïus a, dit-on, été tué par pluſieurs ; or Oedipe étoit ſeul quand il commit ce crime. On lui dit que c'eſt un officier de la maiſon qui a rapporté ces détails; que cet officier vit retiré à la campagne. Oedipe donne ordre qu'on le lui amène, pour ſavoir de lui cette circonſtance ſi importante.

Cependant il raconte à Jocaſte qu'étant chez Polybe Roi de Corinthe, on lui avoit un jour reproché de n'être pas ſon fils; que n'aïant pu en être éclairci par le Roi, il étoit allé à Delphes conſulter l'Oracle; que l'Oracle au-lieu de répondre à ſa demande, lui avoit dit qu'il tueroit ſon père & épouſeroit ſa mère ; que pour préve-

nir

nir ce malheur, il avoit résolu de ne plus retourner à Corinthe, & que venant à Thèbes, il avoit rencontré un homme tel qu'elle venoit de lui peindre Laïus, & qu'aïant eu avec lui quelque démélé, il avoit tué cet homme, & une partie de sa suite; qu'il étoit seul, & que si Laïus avoit été tué par plusieurs, ce n'étoit pas lui assurément qui étoit le meurtier. Voilà le troisième acte.

Tout est dans la plus grande agitation. Le sort du Roi dépend de la déposition d'un seul homme, laquelle selon toute apparence sera contre lui. La Reine a fait un récit; le Roi en a fait un autre, & ces deux récits mettent le spectateur au fait de tout ce qu'il doit savoir pour être touché comme il le doit, d'un tel évènement. Tous les traits qui ont rapport au meurtre de Laïus, sont parfaitement d'accord, le tems, le lieu, la ressemblance des personnes: il n'y a qu'un doute leger; c'est de savoir si le meurtrier étoit seul ou non. Plus cette question est importante, plus on est impatient de la voir éclaircie. Mais il y en a encore une autre qui est proposée: c'est de savoir quels sont les vrais parens d'Oedipe. Il ne les connoit point. Les oracles affreux rendus contre lui commencent à s'accomplir, on frissonne à la vuë de sa situation.

4. *Acte.* Il s'ouvre par Jocaste effrayée, qui veut faire des sacrifices. „ Oedipe, „ dit-elle, remplit son ame d'un nom-

„ bre infini de pensées tristes & effrayan-
„ tes. Ce n'est plus cet esprit solide qui
„ fait usage de la raison, & qui juge du
„ présent par le passé. C'est un homme
„ qui se livre tout entier à qui lui parle,
„ pourvu qu'on lui dise des choses ter-
„ ribles.

Il arrive un homme de Corinthe qui annonce la mort du Roi. Jocaste demi-rassurée, & voyant l'Oracle menteur en ce point, fait avertir Oedipe pour lui apprendre cette nouvelle & le rassurer. Il ne craint plus alors de tuër son père, mais il craint encore d'épouser sa mère. Le Corinthien croyant calmer ses inquiétudes, lui dit que cette Reine n'est nullement sa mère, & que Polybe n'étoit pas son père. Et il lui raconte comment il l'avoit trouvé sur le mont Citheron, & qu'il l'avoit reçu de la main d'un des bergers. Voici une partie de leur dialogue:

„ Le *Corinthien*. Craignez-vous donc
„ que la rencontre des auteurs de votre
„ vie ne flétrisse votre innocence?
„ *Oedipe*. C'est cette crainte même,
„ ouï, vieillard, c'est cette crainte qui
„ me suit, qui m'accompagne par-tout.

„ *Le Cor.* Sachez donc que ce que
„ vous craignez, vous le craignez sans
„ raison.

„ *Oed.* Pourquoi ne craindrois-je pas,
„ s'il est vrai que je suis né de ceux dont
„ nous parlons?

„ *Le*

„ *Le Cor.* PARCE que Polybe ne vous „ étoit rien.

„ *Oed.* COMMENT? Que dites-vous? „ Polybe n'étoit pas mon père?

„ *Le Cor.* AUSSI peu que moi qui vous „ parle.

„ *Oed.* AUSSI peu qu'un homme qui „ ne m'eſt rien ..... lui qui m'a donné „ la vie?

„ *Le Cor.* NI lui, ni moi ne vous l'a- „ vons donnée.

„ *Oed.* ET pourquoi donc m'appelloit-il „ ſon fils?

„ *Le Cor.* APPRENEZ, Seigneur, „ qu'il vous avoit autrefois reçu de mes „ mains.

„ *Oed.* IL m'avoit reçu d'une main „ étrangère, & il a pu m'aimer ſi tendre- „ ment?

„ *Le Cor.* LA douleur de s'être vu juſ- „ ques-là ſans enfans, l'engagea à pren- „ dre pour vous des ſentimens de père.

„ *Oed.* ET vous qui me donnâtes à lui, „ m'aviez-vous acheté, ou ètois-je né de „ vous?

„ *Le Cor.* JE vous avois trouvé ſous d'é- „ pais ombrages dans les vallées du mont „ Citheron.

„ *Oed.* A quel deſſein portiez-vous vos „ pas dans ces lieux-là?

„ *Le Cor.* J'Y gardois des troupeaux qui „ paiſſoient autour de la montagne.

„ *Oed.* VOUS étiez donc de ces bergers

„ qui

„ qui vont au loin garder les troupeaux de „ leur maître?

„ *Le Cor.* Oui, & dans ce même tems „ je fus le conservateur de vos jours.

„ *Oed.* Dans quel triste état me trou- „ vâtes-vous donc alors?

„ *Le Cor.* Vos piés, Seigneur, en „ rendroient bien encore témoignage.

„ *Oed.* Ciel que dites-vous? pour- „ quoi renouveller le souvenir de cette an- „ cienne disgrace?

„ *Le Cor.* Vous aviez les extrémités des „ piés percées de part en part. Je ous „ déliai, &c.

Oedipe voit déjà que ce berger est le même homme qu'il a envoyé chercher. Jocaste qui sait le reste de l'histoire, voudroit empêcher le Roi de poursuivre ses recherches. Oedipe s'imagine qu'elle craint d'avoir à rougir de la basse naissance de son époux. Enfin il veut savoir son sort. La Reine accablée fuit tout-à-coup, & laisse avec le chœur Oedipe, qui fait des réflexions odieuses sur le caractère de Jocaste. Le vieil officier arrive, pour faire la scène la plus terrible du théatre. Oedipe l'interroge:

„ Approchez, regardez moi: répon- „ dez à toutes les questions que je vais „ vous faire. Avez-vous jamais été à La- „ ïus?

„ *Le vieil- Domestique.* Seigneur, „ j'étois son esclave, non pas un escla-

„ ve

„ ve acheté, mais né & nourri dans sa
„ maison.

„ *Oedipe.* QUEL étoit votre emploi? A
„ quoi passiez-vous votre vie?

„ *Le v. Dom.* J'EN passois la plus gran-
„ de partie à suivre les troupeaux.

„ *Oed.* QUELS lieux fréquentiez-vous
„ ordinairement?

„ *Le v Dom.* TANTOT le Citheron,
„ & tantôt les campagnes voisines.

„ *Oed.* VOUS souvenez-vous d'avoir
„ vu cet homme aux environs de ces
„ lieux-là?

Le v. Dom. Qu'y faisoit-il? Quel hom-
me voulez-vous dire?

„ *Oed.* CET homme qui est ici présent:
„ ne vous êtes-vous jamais rencontré avec
„ lui?

„ *Le v. Dom.* Non, Seigneur, s'il faut
„ vous répondre sur le champ: ma mé-
„ moire ne m'en rappelle point l'idée.

„ *Le Cor.* Seigneur, n'en soyez pas sur-
„ pris; mais laissez moi lui parler. Je vais
„ le faire souvenir parfaitement de ce qu'il
„ semble avoir oublié. Car je sais très-bien
„ qu'il se ressouviendra du tems que, me-
„ nant paître aux environs du Citheron,
„ lui deux troupeaux, & moi un, je pas-
„ sois avec lui trois mois entiers depuis le
„ printems jusqu'à l'Arcture; & que
„ dans l'arrière-saison, nous remenions
„ chacun nos troupeaux, moi dans mes
„ bergeries, & lui dans celles de Laïus.

„ Ce

„ Ce que je dis eſt-il effectivement vrai,
„ ou ne l'eſt-il pas?

„ *Le v. Dom.* Vous dites vrai, quoi-
„ que vous parliez là d'un tems fort
„ éloigné.

„ *Le Cor.* Voyons, dites moi préſen-
„ tement, vous ſouvenez-vous de m'avoir
„ remis alors entre les mains un certain
„ enfant que je devois nourrir, & qui
„ paſſeroit pour être à moi?

„ *Le v. Dom.* He' bien, qu'y a-t-il?
„ Pourquoi me demandez-vous cela?

„ *Le Cor.* Cet enfant, mon cher ami,
„ cet enfant qui venoit de naître, le voilà.

„ *Le v. Dom.* Va-t-en au fond des
„ enfers, malheureux, ne te tairas-tu pas!

„ *Oed.* Ah vieillard, ne le reprenez pas
„ ſi rudement. Vos paroles méritent bien
„ plus que les ſiennes une ſévère répri-
„ mande.

„ *Le v. Dom.* Et quelle eſt donc ma
„ faute, ô le meilleur de tous les maîtres?

„ *Oed.* De ne pas déclarer l'enfant ſur
„ lequel il vous interroge.

„ *Le v. Dom.* Il ne ſait ce qu'il dit; &
„ ſe donne une peine inutile pour me faire
„ dire ce que je ne dirai jamais.

„ *Oed.* Tu ne veux pas parler de bon
„ gré; tu parleras de force.

„ *Le v. Dom.* Au nom des Dieux, n'ou-
„ tragez pas ma vieilleſſe.

„ *Oed.* Qu'on lui lie les mains tout-à-
„ l'heure.

„ *Le*

„ *Le v. Dom.* INFORTUNE'! Pourquoi „ donc, & que voulez-vous encore savoir?

„ *Oed.* L'ENFANT dont il te parle, le „ lui as-tu donné?

„ *Le v. Dom.* OUI, je le lui ai donné. „ Plût au ciel que je fusse mort ce jour-là!

„ *Oed.* C'EST ce qui va t'arriver, si tu „ ne dis ce que tu dois dire.

„ *Le v. Dom.* ET plus encore, si je le „ dis.

„ *Oed.* CET homme, à ce que je vois, „ ne cherche qu'à nous amuser.

„ *Le v. Dom.* NON, Seigneur, je vous „ l'ai déjà dit: je donnai à cet étranger „ l'enfant dont vous parlez.

„ *Oed.* OU' l'avois-tu pris? Etoit-ce le „ tien, ou celui de quelque autre Thé- „ bain?

„ *Le v. Dom.* NON, ce n'étoit pas le „ mien: je l'avois reçu d'une autre per- „ sonne.

„ *Oed.* DE quel citoyen, & de quelle „ maison?

„ *Le v. Dom.* NON, Seigneur, non, au „ nom des Dieux, ne m'en demandez pas „ davantage.

„ *Oed.* TU es mort, si je te le deman- de une seconde fois.

„ *Le v. Dom.* HE' bien, puisqu'il faut le „ dire, c'étoit un des enfans de la maison „ de Laïus.

„ *Oed.* ESCLAVE, ou son propre en- „ fant?

„ *Le v. Dom.* O ciel! me voilà prêt à
„ dire ce qu'il y a de plus affreux!
„ *Oed.* Et moi à l'entendre. N'im-
„ porte écoutons.
„ *Le v. Dom.* Ve'ritablement on
„ difoit que c'étoit le fils de Laïus. Mais
„ la Reine votre époufe, qui eft dans ce
„ palais, peut mieux que perfonne vous dire
„ les chofes comme elles font.
„ *Oed.* Ce fut donc elle qui vous donna
„ l'enfant?
„ *Le v. Dom.* Elle-même, Seigneur.
„ *Oed.* Et à quelle fin?
„ *Le v. Dom.* Pour le faire périr.
„ *Oed.* Son propre fils? Un enfant dont
„ elle étoit la mère?
„ *Le v. Dom.* La crainte des malheurs
„ prédits l'y força.
„ *Oed.* De quels malheurs?
„ *Le v. Dom.* On difoit que cet enfant
„ ôteroit un jour la vie à ceux dont il l'a-
„ voit reçuë.
„ *Oed.* Comment donc l'abandonnâ-
„ tes-vous à ce vieillard?
„ *Le v. Dom.* Seigneur, ce fut par com-
„ paffion. Je crus qu'étant étranger, il le
„ tranfporteroit dans une terre étrangère;
„ & il l'a confervé pour le plus grand de
„ tous les malheurs. Car fi vous êtes véri-
„ tablement celui que cet homme vient de
„ dire, fachez que vous êtes né pour être
„ le plus malheureux de tous les hommes.
„ *Oed.* He'las! tout eft éclairci. Lu-

„ miè-

„ mière du jour, c'eſt pour la dernière fois
„ que tu éclaires mes yeux, puisque je me
„ vois aujourd'hui né de parens dont je ne
„ devois pas naître, vivant avec des per-
„ ſonnes avec qui je ne devrois pas vivre,
„ & meurtrier de ceux dont il ne m'étoit
„ pas permis de verſer le ſang."

TOUT eſt découvert par la confrontation de ces deux Bergers. Oedipe ſe trouve coupable de toutes les horreurs dont il avoit été menacé; il ne s'agit plus que de faire voir ſa punition dans le cinquième acte.

5. *Acte.* UN Officier raconte ce qui s'eſt paſſé dans le palais. La Reine s'eſt donné la mort; Oedipe dans ſa fureur, n'aïant point d'armes pour ſe tuër, s'arrache les yeux avec les agrafes de la robe de Jocaſte, & pouſſe des heurlemens de douleur.

„ CRUEL deſtin! deſtin impitoyable!
„ Malheureux, où s'addreſſent mes pas?
„ Où s'envolent mes cris? . . . . . nuage
„ ténébreux! nuage immenſe, impénétra-
„ ble! ſiniſtre & funeſte nuage! ô Cythe-
„ ron! pourquoi daignas-tu me recevoir?
„ Pourquoi m'aïant reçu, ne m'ôtas-tu
„ point la vie auſſitôt, ô Polybe! ô Co-
„ rinthe! Palais antique que l'on diſoit ê-
„ tre la demeure de mes aïeux! . . .

CRE'ON vient, parle à Oedipe avec aſſez de dureté; il lui accorde cependant de faire ſes derniers adieux à ſes filles; après quoi on le fait rentrer dans le palais, & la pièce finit.

L'AC-

L'ACTION de cette Tragédie est, *Oedipe convaincu & puni.* La manière dont cette action se fait, est singulière & intéressante: *il est convaincu & puni par lui-même*, en faisant des recherches contre les autres.

CETTE action est une: il s'agit de punir un coupable, & il ne s'agit que de cela.

ELLE est héroïque, c'est un Roi sacrifié au bonheur de son peuple. Il est vrai qu'il ne se sacrifie pas de son propre mouvement, aussi n'est-elle pas héroïque dans son principe: ce n'est point une grande vertu qui la produit. Mais elle est héroïque dans son effet & dans ses suites: un Roi périt, un peuple est sauvé, ces objets sont grands & nobles. Elle l'est encore par la condition même des acteurs, qui sont des Princes, des Rois, des Prêtres sacrés.

ELLE est touchante, & touchante jusqu'au tragique. Le tragique contient le terrible & le pitoyable, ou, si l'on veut, la terreur & la pitié. La terreur est un sentiment vif de sa propre foiblesse à la vuë d'un grand danger: elle est entre la crainte & le desespoir. La crainte nous laisse encore entrevoir, au moins confusément, des moyens d'échapper au danger. Le desespoir se précipite dans le danger-même. La terreur au contraire affaisse l'ame, l'abbat, l'anéantit en quelque sorte, & lui ôte l'usage de toutes ses facultés: elle ne peut ni fuir le danger, ni s'y précipiter. Or c'est ce sentiment précisément que produit le

le malheur d'Oedipe. On y voit un homme né ſous une étoile malheureuſe, pourſuivi conſtamment par ſon deſtin, & conduit aux plus grands des malheurs par des ſuccès apparens. Ce n'eſt point là, quoiqu'en ait dit un de nos beaux eſprits, un coup de foudre qui fait horreur, ce ſont des malheurs de l'humanité, qui nous effraient. Quel eſt l'homme malheureux qui n'attribuë au moins une partie de ſon malheur à une étoile funeſte ? Nous ſentons tous que nous ne ſommes pas les maîtres de notre ſort, que c'eſt un être ſupérieur qui nous guide, qui nous emporte quelquefois; & le tableau d'Oedipe n'eſt qu'un aſſemblage de malheurs dont la plupart des hommes ont éprouvé au moins quelque partie, ou quelque dégré. Ainſi, en voyant ce Prince, l'homme foible, l'homme ignorant l'avenir, l'homme ſentant l'empire de la Divinité ſur lui, craint, tremble pour lui-même, & pleure pour Oedipe: c'eſt l'autre partie du tragique, *la pitié*, qui accompagne néceſſairement la *terreur*, quand celle-ci eſt cauſée en nous par le malheur d'autrui.

CAR nous ne ſommes effrayés des malheurs d'autrui que parce que nous voyons une certaine parité entre le malheureux & nous; c'eſt la même nature qui ſouffre, & dans l'acteur & dans le ſpectateur. Ainſi l'action d'Oedipe étant terrible, elle eſt en même tems pitoyable; par conſéquent elle

elle eſt tragique. Et à quel dégré l'eſt-elle! Cet homme a commis les plus noirs forfaits, tué ſon père, épouſé ſa mère; ſes enfans ſont ſes frères; il l'apprend, il en eſt convaincu dans le tems de ſa plus grande ſécurité, ſa femme qui eſt en même tems ſa mère, s'étrangle, il ſe crève les yeux dans ſon deſespoir: il n'y a pas d'action poſſible qui renferme plus de douleur & de pitié.

Le prémier acte expoſe le ſujet; le ſecond fait naître l'inquiétude; dans le troiſième l'inquiétude augmente & devient trouble; le quatrième eſt terrible: *Me voilà prêt à dire ce qu'il y a de plus affreux..... Et moi à l'entendre.* Le cinquième eſt tout rempli de larmes.

Il y a une petite action dans chaque acte. Dans le prémier, la recherche du meurtrier de Laïus eſt réſoluë. Dans le ſecond, Oedipe eſt accuſé. Dans le troiſième, il eſt presque convaincu. Dans le quatrième, il eſt convaincu entièrement de tout ce que l'Oracle avoit prédit. Dans le cinquième, il eſt puni. De ces cinq actions la prémier ne demande rien avant ſoi, ni la dernière rien après: les autres demandent quelque choſe avant & après; ainſi priſes toutes enſemble, elles ſont un tout terminé, arrondi, qui a une juſte étenduë, auquel rien ne manque & qui n'a rien de trop.

Cette action eſt ſimple, nullement com-

compliquée. Le nœud eſt la difficulté de connoitre l'aſſaſſin de Laïus. Le dénouëment eſt compliqué, par reconnoiſſance & par péripétie. Jocaſte & Oedipe ſe reconnoiſſent, & cette reconnoiſſance change leur fortune, d'heureuſe qu'elle étoit, en malheureuſe. C'eſt ce qu'on appelle péripétie tragique. Quand les acteurs de malheureux deviennent heureux, comme dans Cinna, la péripétie n'eſt point tragique.

On peut juger des Tragédies grecques par celle-ci. On voit que les caractères y ſont en général plus vrais qu'héroïques. Oedipe paroit un homme ordinaire, ſes vertus & ſes vices n'ont rien qui ſoit d'un ordre ſupérieur. Il en eſt de même de Créon & de Jocaſte. Tiréſie parle avec fierté, mais ſimplement & ſans enflûre. Bien loin d'en faire un reproche aux Grecs, c'eſt un mérite réel que nous devons leur envier. Souvent nous étalons des morceaux pompeux, des caractères d'une grandeur plus qu'humaine, pour cacher les défauts d'une pièce, qui ſans cela auroit peu de beauté. Nous habillons richement Helène; les Grecs ſavoient la peindre belle. Ils avoient aſſez de génie pour conduire une action, & l'étendre dans l'eſpace de cinq actes, ſans y jetter rien d'étranger, ni ſans y laiſſer aucun vuide. La nature leur fourniſſoit abondamment tout ce dont ils avoient beſoin. Et nous, nous ſommes

obligés d'employer l'art, de chercher, de faire venir une matière qui souvent résiste; & quand les choses, quoique forcées, sont à-peu-près assorties, nous osons dire quelquefois : il y a plus d'art chez nous que chez les Grecs, nous avons plus de génie qu'eux & plus de force.

CHAQUE acte est terminé par un chant lyrique, qui exprime les sentimens qu'a produits l'acte qu'on a vu, & qui dispose à ce qui suit. Racine a imité cet usage dans Esther & dans Athalie.

SÉNÈQUE.

CE qui nous reste des Tragiques latins, n'est point digne d'entrer en comparaison avec les Grecs.

SÉNÈQUE a traité le sujet d'Oedipe après Sophocle. La fable de celui-ci est un corps proportionné & régulier : celle du poète latin est un colosse monstrueux, plein de superfétations. On pourroit y retrancher plus de huit cens vers, dont l'action n'a pas besoin. Il ouvre le prémier acte par un entretien de Jocaste avec Oedipe sur les embarras du trône. Le chœur ensuite décrit en déclamateur les ravages de la peste, & c'est tout le prémier acte.

CRÉON arrive sans préparation, il apporte un oracle. Tirésias vient de lui-même avec sa fille pour faire le sacrifice d'une genisse & d'un taureau, qui sont les figures symboliques de ce qui doit arriver à Jo-

Jocaste & à Oedipe. Mais ce sacrifice ne suffit pas; on va consulter les enfers, & Créon qui en a été témoin, fait une description en quatre-vingts vers des lieux & de l'horreur qui y règne, avant que de dire la réponse.

DANS le quatrième acte Oedipe interroge Jocaste; il se doute qu'il est le coupable, enfin il en est assuré par le berger arrivé de Corinthe, & par celui de Laïus: & dans le cinquième acte on récite les fureurs du Roi desespéré, le chœur chante ses malheurs, & Jocaste & Oedipe s'entretiennent de leurs maux: celui-ci s'en va en exil pour emporter avec lui la famine, la maladie, la douleur.

EN un mot c'est presque le contrepied de Sophocle d'un bout à l'autre. Sophocle ouvre la scène par le plus grand de tous les tableaux. Un Roi à la porte de son palais, tout un peuple gémissant, des autels dressés partout dans la place publique, des cris de douleur. Sénèque présente le Roi qui se plaint à sa femme, comme un rhéteur l'auroit fait du tems de Sénèque même. Sophocle ne dit pas un mot qui ne soit nécessaire, tout est nerf chez lui, tout contribue au mouvement. Sénèque est par-tout surchargé, accablé d'ornemens, c'est une masse d'embonpoint qui a des couleurs vives & point d'action. Sophocle est varié naturellement; Sénèque ne parle que d'oracles, que de sacrifices symboliques, que

d'ombres évoqueés. Sophocle agit plus qu'il ne parle, il ne parle même que pour l'action, & Sénèque n'agit que pour parler & haranguer, Tiréfie, Jocaſte, Créon n'ont point de caractère chez lui. Oedipe même n'y eſt point touchant. Quand on lit Sophocle, on eſt affligé ; quand on lit Sénèque, on a horreur de ſes deſcriptions, on eſt dégoûté & rebuté de ſes longueurs.

CORNEILLE & RACINE.

PASSONS quatorze ſiècles, & venons tout d'un coup au grand Corneille, cet homme né pour créer la poéſie théatrale, ſi elle n'eût pas été créée avant lui. Il réunit toutes les parties, le tendre, le touchant, le terrible, le grand, le ſublime. Mais ce qui domine ſur toutes ces qualités, & qui les embraſſe chez lui, c'eſt la grandeur & la hardieſſe. Corneille eſt peut-être le plus fort génie qui ait paru depuis les Grecs. C'eſt le génie qui fait tout en lui, qui a créé les choſes & les expreſſions. Il a partout une majeſté, une force, une magnificence dont perſonne n'approcha jamais. Quelle gloire pour notre langue, qu'on dit moins forte que la latine & la grecque, d'avoir pu fournir à cet homme divin des traits capables de rendre ſon feu & ſes idées !

LORSQUE ce grand homme commençoit à vieillir, Monſieur Racine, né avec un génie heureux, un goût exqui, nourri de

de la lecture des excellens modèles des Grecs, accommoda la tragédie à sa manière. L'élévation de Corneille étoit un monde où beaucoup de gens ne pouvoient arriver. D'ailleurs ce poète avoit des défauts: il y avoit chez lui de vieux mots, des discours quelquefois embarrassés, des endroits qui sentoient le déclamateur. Racine eut le talent d'éviter ces petites fautes: toujours élégant, toujours exact, il joignoit le plus grand art au génie, & se servoit quelquefois de l'un pour remplacer l'autre. Cherchant moins à élever l'ame qu'à la remuër, il parut plus aimable, plus commode, & plus à la portée de tout spectateur. Corneille est, comme quelqu'un l'a dit, un aigle qui s'élève au-dessus des nuës, qui regarde fixement le soleil, qui se plait au milieu des éclairs & de la foudre: Racine est une colombe qui gémit dans des bosquets de mirhte, au milieu des roses. Il n'y a personne qui n'aime Racine; mais il n'est pas accordé à tout le monde d'admirer Corneille autant qu'il le mérite.

„ CORNEILLE, dit M. de la Bruyère, „ ne peut être égalé dans les endroits où „ il excelle: il a pour lors un caractère original & inimitable, mais il est inégal. „ Dans quelques-unes de ses meilleures „ pièces, il y a des fautes inexcusables contre les mœurs, un stile de déclamateur qui „ arrête l'action & la fait languir, des négligences dans les vers & dans l'expres-

„ fion, qu'on ne fauroit comprendre en
„ un fi grand homme. Ce qu'il y a eu de
„ plus éminent en lui, c'eft l'efprit qu'il
„ avoit fublime.

„ RACINE eft foutenu, toujours le mê-
„ me par-tout, foit pour le deffein & la
„ conduite de fes pièces, qui font juftes,
„ régulières, prifes dans le bon fens & dans
„ la nature; foit pour la verfification qui
„ eft correcte, riche dans fes rimes, élé-
„ gante, nombreufe, harmonieufe. Si ce-
„ pendant il eft permis de faire entre eux
„ quelque comparaifon, & de les marquer
„ l'un l'autre par ce qu'ils ont de plus pro-
„ pre, & par ce qui éclate ordinairement
„ dans leurs ouvrages; peut-être qu'on
„ pourroit parler ainfi: Corneille nous affu-
„ jettit à fes caractères & à fes idées: Ra-
„ cine fe conforme aux nôtres. Celui-là
„ peint les hommes comme ils devroient
„ être, celui-ci les peint tels qu'ils font.
„ Il y a plus dans le prémier de ce que
„ l'on admire & de ce qu'on doit même
„ imiter: il y a plus dans le fecond de ce
„ qu'on reconnoit dans les autres & de ce
„ qu'on éprouve en foi-même. L'un élè-
„ ve, étonne, maîtrife, inftruit; l'autre
„ plait, remuë, touche, pénètre. Ce qu'il
„ y a de plus grand, de plus impérieux
„ dans la raifon eft manié par celui-là;
„ par celui-ci ce qu'il y a de plus tendre
„ & de plus flatteur dans la paffion. Dans
„ l'un ce font des règles, des préceptes,

„ des

„ des maximes; [illegible]
„ des sentimens. [illegible]
„ pièces de Corneille: [illegible]
„ & plus [illegible]
„ neille est plus [illegible]
„ naturel. [illegible]
„ phocle, & une [illegible]
„ rivice.

DE ces [illegible] peut se former [illegible] tellement [illegible] & la mesure [illegible] & qu'on [illegible] parfaites, [illegible] les auront avec [illegible]

NOUS [illegible] l'examen de [illegible] toute l'Attique [illegible] tails [illegible] sommes bornés à faire voir [illegible] donnance & l'exposition [illegible] Corneille: en y joignant [illegible] ques morceaux [illegible] sant quelle est sa maniere de penser.

ON a vu dans Sophocle [illegible] mais naïve & simple. On verra le [illegible], le grand, l'héroïque dans Corneille.

TOUT le monde sait l'histoire des trois Horaces qui combattent pour Rome, contre les trois Curiaces qui combattent pour Albe. Deux des Horaces sont tués, & le troisième, quoique resté seul, trouve le moyen de vaincre les trois Cu-

riaces. Rien n'eſt plus ſimple que ce ſujet.

VOICI les changemens que le poète y a faits. Comme le trait hiſtorique n'a par lui-même que de quoi intéreſſer ceux qui prendroient un intérêt particulier à la gloire des Romains, & tout-au-plus de quoi frapper l'eſprit par la ſingularité de l'évènement, le poète a ſongé à y ajouter l'intérêt du ſang & de l'humanité, en faiſant les Horaces & les Curiaces alliés, & prêts à s'allier encore: l'un des Horaces a épouſé Sabine ſœur des Curiaces, & l'un des Curiaces doit épouſer Camille ſœur des Horaces.

PAR-LA le poète ſe trouvera en état de décrire non-ſeulement un combat frappant par ſa ſingularité, mais de peindre l'amour de la patrie ſupérieur à l'amour du ſang, l'amour d'une amante deſeſpérée ſupérieur à l'amour d'une épouſe affligée. Le fait hiſtorique eſt, comme on voit, tout-à-coup enrichi, embelli, par cette ſuppoſition du poète.

VOYONS comment ſe fait l'expoſition du ſujet: c'eſt une des plus belles choſes qu'il y ait ſur le théatre françois: il s'agit d'analyſer le prémier acte.

LA prémière ſcène contient le tableau des allarmes de Sabine, qui étoit d'Albe. Elle ſe plaint à une Romaine de ſes malheurs:

Approuvez ma foibleſſe & ſouffrez ma douleur;
Elle n'eſt que trop juſte en un ſi grand malheur.
Si près de voir ſur ſoi fondre de tels orages,
L'ébranlement ſied bien aux plus fermes courages.

VOILA' l'importance du ſujet. On ne l'annonce que confuſément; & cela pour deux raiſons: prémièrement, parce qu'il n'étoit pas néceſſaire que Sabine l'expliquât plus clairement à Julie qui le ſavoit, le beſoin du poète auroit paru, s'il en eût dit davantage. Secondement, parce que cela pique davantage la curioſité du ſpectateur, qui eſt avide de ſavoir quels ſont ces orages.

Ma conſtance du moins règne encore ſur mes yeux.
Quand on arrête là les déplaiſirs d'une ame;
Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une
 femme.
Commander à ſes pleurs en cette extrémité,
C'eſt montrer pour le ſexe aſſez de fermeté.

CES vers expoſent les ſentimens de Sabine, qui ſont nobles & touchants. Mais Julie, qui eſt Romaine, lui donne l'exemple d'un courage encore plus relevé; & commence à accorder quelque choſe à la curioſité du ſpectateur:

Les deux camps ſont rangés aux piés de nos murailles,
Mais Rome ignore encore comme on perd des batailles.
Loin de trembler pour elle, il lui faut applaudir;
Puiſqu'elle va combattre, elle va s'aggrandir.
Banniſſez, banniſſez une frayeur ſi vaine,
Et concevez des vœux dignes d'une Romaine.

VOILA' l'héroïſme des ſentimens Romains: c'eſt cette confiance qui fait les héros. Sabine continuë à développer les ſiens,

& découvre toujours le sujet de plus en plus.

Je suis Romaine, hélas! puisqu'Horace est Romain.
J'en ai reçu le titre en recevant sa main.
Mais ce nœud me tiendroit en esclave enchaînée;
S'il m'empêchoit de voir en quel lieu je suis née.
Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe mon cher païs & mon prémier amour!
Lorsqu'entre nous & toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée & la nôtre,
Mes trois frères dans l'une & mon mari dans l'autre,
Puis-je former des vœux, & sans impiété
Importuner le ciel pour ta félicité?

On sait ce qui cause les allarmes de Sabine: on connoit la plupart des acteurs; mais on ne sait pas que la bataille doit se donner ce jour-là même.

Pour en instruire le spectateur, Julie représente à Sabine qu'elle a montré jusqu'alors plus de courage. Sabine répond que tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats, elle a fait vanité d'être toute Romaine;

Mais aujourd'hui qu'il faut que l'une ou l'autre tombe,
Qu'Albe devienne esclave, ou que Rome succombe,
Et qu'après la bataille il ne demeure plus
Ni d'obstacle aux vainqueurs, ni d'espoir aux vaincus,
J'aurois pour mon païs une cruelle haine,
Si je pouvois encore être toute Romaine.

Voila' l'action exposée clairement: on sait de quoi il s'agit, quelle est la fin qu'on se propose dans l'action qui va se faire. Il faut maintenant en préparer les moyens.

Com-

COMME Camille fait un grand rôle pour le pathétique dans cette pièce, il falloit la faire connoitre. Julie la propose à Sabine pour exemple de constance & de fermeté:

Eh qu'à nos yeux Camille agit bien autrement?
Son frère est votre époux, le vôtre est son amant.
Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre,
Son sang dans une armée & son amant dans l'autre....
Hier quand elle sut qu'on avoit pris journée,
Et qu'enfin la bataille alloit être donnée,
Une soudaine joie éclatant sur son front....

SABINE explique cette joie par un changement qu'elle croit arrivé dans le cœur de Camille, qui probablement a cessé d'aimer Curiace, pour prendre un autre parti. Camille arrive, elle détrompe le spectateur, & l'inquiète par sa situation cruelle. Elle se trouve entre sa patrie & son amant: il faut perdre l'un ou l'autre. On lui conseille de quitter son amant; mais elle répond avec une générosité toute Romaine:

Donnez moi des conseils qui soient plus légitimes,
Et pleurez mes malheurs, sans m'ordonner des crimes,
Quoiqu'à peine à mes maux je puisse résister,
J'aime mieux les souffrir que de les mériter.

ENSUITE elle détaille à Julie tout ce qui la regarde, & les espérances légitimes qu'elle avoit d'épouser Curiace. Elle cite un oracle qui paroissoit le lui annoncer clairement; mais qui en effet signifie sa mort.

La nuit a dissipé des erreurs si charmantes,
Mille songes affreux, mille images sanglantes,
Ou plutôt mille amas de carnage & d'horreur,
M'ont arraché ma joie, & rendu ma terreur.
J'ai vu du sang, des morts, & n'ai rien vu de suite,
Un spectre en paroissant prenoit soudain la fuite,
Ils s'effaçoient l'un l'autre, & chaque illusion
Redoubloit mon effroi par sa confusion.

C'est dans ce songe qu'est renfermé le germe du dénouëment, qui, pour être plus naturel, doit être comme renfermé dans le principe même de l'action; & annoncé obscurément dès l'abord, afin que le spectateur, quand il arrive à la catastrophe, y trouve par-là un nouveau dégré de vraisemblance, lequel ne manque jamais d'augmenter le sentiment tragique.

La quatrième scène commence par une surprise agréable. Jusques-là le spectateur n'avoit vu que des larmes, des soupirs, n'avoit entendu que des gémissemens & des plaintes. Camille pénétrée de douleur addressant la parole à son amant absent, & qu'elle croyoit dans le camp ennemi, avoit fini en disant:

Soit que Rome succombe ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.
Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur, ou l'esclave de Rome.

Curiace paroit, & lui répéte ses dernières paroles:

N'en doutez point, Camille, & renvoyez un homme
Qui n'est ni le vainqueur, ni l'esclave de Rome.

CA-

Camille frissonne & se [illegible] avec elle: Curiace commence à [illegible] Camille impatiente l'interrompt, [illegible] ce qui n'est point, & par-là augmente l'impatience du spectateur. Curiace [illegible] enfin à la curiosité de sa [illegible], & lui apprend que la paix est faite. Celle-ci est dans une surprise extrême. Elle se livre à la plus vive joie, elle croit voir l'oracle accompli. Curiace raconte comment la chose s'est passée, & lui dit que [illegible] combattans de chaque côté [illegible] la querelle. Camille s'écrie:

O Dieux, que ce discours rend mon ame contente!

Voila' l'exposition exacte du sujet. On voit les caractères établis, & les intérêts différens des acteurs, & des peuples rivaux. Avec quel art elle s'est faite, sans confident, sans récit amené! C'est l'apprêt même de l'action qui la fait connoître: on connoit Sabine, Camille, Julie, Curiace Horace le père; il ne reste plus qu'Horace le fils, qui se fera connoître en ouvrant le second acte. La simplicité des liaisons des scènes doit être remarquée, & le changement des situations. Les personnages se sont montrés d'abord dans la tristesse; ils sont maintenant dans la joie. Le paix est faite, tout est tranquille; cependant il reste un fil qui renouëra l'action & ralumera les sentimens.

Nous ne suivrons plus le tissu des cho-

exécuté par Leontine & Exupere, qui font périr Phocas. L'action de la tragédie de Racine est la reconnoissance & le couronnement de Joas, préparé & exécuté par Joad, qui fait mourir Athalie: le fond des deux pièces est le même.

VOYONS les parties de cette action qu'on appelle actes, & commençons par Athalie, afin d'aller du simple au composé.

1. *Acte.* Joad s'entretient avec Abner, un des plus puissans Seigneurs du Royaume, & connoit par-là la disposition où semble être Athalie de le perdre, & celle où Abner est lui-même de le servir dans l'occasion. Joad prend alors la résolution de couronner le jeune Roi, conservé & élevé par sa femme Josabet.

VOILA' l'exposition du sujet. L'entreprise n'est pas encore commencée; elle n'est que résolue. Ainsi le prémier acte est avant l'action.

2. *Acte.* UN songe funeste avoit troublé Athalie: elle avoit vu un enfant qui lui plongeoit le poignard dans le sein. Son inquétude l'amène au temple; elle y voit ce même enfant, elle veut l'interroger, & le faire venir à la cour: l'enfant refuse.

VOILA' l'action engagée: cet enfant est le jeune Roi, la Reine l'a vu: sera-ce assez pour elle de l'avoir vu?

3. *Acte.* LA Reine veut qu'on lui livre l'enfant. Le grand Prêtre refuse, & commence

mence à donner ses ordres pour la défense.

4. *Acte.* JOAS est sacré & reconnu par les Lévites dans l'intérieur du temple.

5. *Acte.* LA Reine envoie proposer au grand Prêtre de livrer l'enfant & certains trésors laissés par David. Le grand Prêtre offre de satisfaire la Reine, pourvu qu'elle vienne au temple elle-même, avec peu de suite: elle y vient. On lui montre Joas qu'elle est forcée de reconnoitre. Elle sort du temple, pleine de rage: les siens l'abandonnent: elle est mise à mort par l'ordre du grand Prêtre.

CETTE action est de la plus grande simplicité: il y a peu de personnages; & tout ce qu'il y a de mouvement est dans Joad, Joas & Athalie.

L'ACTION est une, se passe en un jour, & dans le temple, ainsi les trois unités se trouvent réunies.

LES tragiques sont en possession d'employer quelquefois les songes, quoiqu'ils contiennent du merveilleux; parce que cette espèce de merveilleux a tant de ressemblance avec la nature même, qu'il peut être employé comme elle. C'est donc un songe qui a déterminé l'entreprise. Joad avoit prié le ciel de mettre le trouble dans le conseil de le Reine; il y étoit déjà. Et c'est ce trouble, cette inquiétude affreuse qui force Athalie à venir au temple du Dieu d'Israël, pour essayer de l'appai-

ser.

ser. L'impulsion est donnée, les causes sont en mouvement, l'action arrivera à son terme.

Si on demande pourquoi Joad ne profite point de cette première occasion pour faire arrêter Athalie : le lieu étoit commode, elle étoit sans suite, il pouvoit arriver que l'occasion ne revînt plus. On pourroit répondre que ce n'est point une démarche de Joad, mais un caprice d'Athalie; que Joad n'aïant pu le prévoir, n'avoit pu aussi en profiter; qu'au reste Joad trouve en lui-même un ressort pour faire revenir cette Reine au cinquième acte, en lui promettant de lui découvrir des trésors, & de lui faire connoître l'enfant.

Mais le poète aïant fait Athalie d'un caractère hautain, défiant, cruel, devoit-il supposer qu'elle se prêtât à l'invitation de Joad ? N'étoit-il pas plus naturel qu'elle se défiât du grand Prêtre, qu'elle regardoit comme son ennemi déclaré, ennemi qui plioit devant elle pour la première fois, & qui lui proposoit de venir peu accompagnée ? Il s'ensuit de cette objection que cet évènement n'est point nécessairement produit par ses causes; mais il l'est vraisemblablement, & c'est assez : une femme avide, inquiète, troublée, voulant éviter de plus grandes discussions, ne fait pas assez de réflexion sur le danger; elle s'y expose; elle y périt.

VE-

VENONS à la pièce de Corneille.

HERACLIUS est conservé par Léontine, comme Joas l'est par Josabet. Il reste inconnu comme Joas pendant un tems. Il naît des soupçons & des inquiétudes dans l'esprit de Phocas, comme dans celui d'Athalie. Il y a un interrogatoire des plus critiques dans l'une & dans l'autre pièce : enfin Phocas est mis à mort de même que la Reine, & c'est Héraclius qui triomphe de même que Joas.

A voir ces deux sujets ainsi présentés, il semble qu'ils doivent être traités à-peu-près de même. Mais l'accessoire en change tellement le fond, qu'il paroit absolument différent dans l'un & dans l'autre poète.

LES acteurs dans l'Héraclius, sont Phocas Empereur, Héraclius fils de Maurice, Marcian fils de Phocas, Pulcherie sœur d'Héraclius, Léontine, qui a élevé Héraclius & Marcian, & Exupère, Seigneur de la cour de Phocas.

UNE chose singulière dans cette tragédie, c'est qu'Exupère fait toute l'action, & n'est qu'un acteur subalterne. C'est lui qui occasionne dans les acteurs principaux toutes leurs situations, l'inquiétude de Phocas, l'embarras de Pulcherie, celui de Léontine, de Marcian, d'Héraclius. La révolution qu'il opère, quelque grande & héroïque qu'elle soit, le laisse cependant fort au-dessous des héros pour qui

qui il travaille. Et ces héros, quoiqu'ils ne fassent que des efforts inutiles, sont si nobles, si grands, si admirables, qu'on réserve pour eux tout ce qu'on a de sentiment.

DANS l'Athalie il n'y a que deux intérêts qui se choquent, celui de Joas & celui de la Reine. Ici il y en a autant de différens, qu'il y a de différens acteurs; & ils sont tous de la plus grande importance. Il s'agit de la vie & de l'empire pour Phocas; d'un hymen funeste, ou de la mort pour Pulcherie; des plus terribles supplices pour Léontine: pour Marcian & pour Héraclius, il s'agit de mourir comme fils de Maurice, ou de regner comme fils de Phocas. Voilà des intérêts étonnans; & ce qui étonne plus encore, c'est qu'ils sortent tous d'un même germe, de la conservation d'Heraclius. Voici les points capitaux de l'action.

SUIVONS la fable ou l'ordonnance de l'action.

PHOCAS confie à Crispe ses inquiétudes sur le bruit qui se répand, qu'Héraclius respire. Le Tyran aïant réservé autrefois Pulcherie fille de Maurice, Crispe lui conseille de la marier avec son fils; afin de confondre par cet hymen les droits usurpés avec les droits légitimes. Phocas le propose à Pulcherie qui rejette sa proposition:

Tu me donnes, dis-tu, ton fils & ta couronne.
Mais que me donnes-tu, puisque l'une est à moi,
Et l'autre en est indigne, étant sorti de toi?

PHO-

Phocas la presse; mais son indignation s'allume: elle lui parle d'Héraclius, sur l'opinion qui s'est répanduë, & veut que Phocas lui remette le trône.

Tu peux dès aujourd'hui le voir mieux occupé.
Le ciel me rend un frère à ta rage échappé.
On dit qu'Héraclius est tout prêt de paroitre :
Tyran, descends du trône, & fais place à ton maître.

Pour suivre aisément le reste de l'action, il faut savoir que le poète suppose que Maurice avoit confié Héraclius enfant à Léontine. Phocas aïant usurpé le trône, & voulant anéantir la race de Maurice, ordonna à Léontine de livrer l'enfant qu'elle avoit en dépôt. Léontine, par un effort héroïque, avoit livré son propre fils au-lieu de celui de Maurice. Phocas croyant que Léontine l'avoit servi avec affection, lui donna pour lui tenir lieu d'Héraclius, son propre fils Marcian, qui venoit de perdre l'Impératrice sa mère. Léontine fit un second échange, & mit Marcian à la place d'Héraclius, & Héraclius à la place de Marcian, & changeant les noms, elle conserva non seulement le Prince proscrit; mais Héraclius fut élevé à la Cour de Phocas comme son fils; & Marcian, sous le nom de Léonce, que Léontine avoit donné à égorger au-lieu d'Heraclius, se regarda comme fils de Léontine. Celle-ci eut des raisons pour faire connoitre à Héraclius qui il étoit; mais elle laissa Marcian dans l'ignorance de son état. Voilà bien des nœuds à dé-

développer. Que de situations, que de révolutions dans les ames, lorsque tout ce mystère sera éclairci! Reprenons.

ON propose à Héraclius d'épouser Pulcherie: il s'en défend, parce qu'il sait que c'est sa sœur. Pulcherie de son côté aime mieux mourir, parce qu'elle croit qu'Héraclius, qu'on appelle Marcian, est fils du Tyran.

MARCIAN sous le nom de Léonce, & se croyant fils de Léontine, conseille au jeune Prince d'épouser Pulcherie; mais Héraclius lui répond que c'est lui-même qui doit l'épouser. Ensuite il rassure la Princesse, & sans se faire connoitre, il lui promet son appui contre toutes les entreprises de celui qu'on croit être son père. C'est tout le prémier acte: il présente aux spectateurs un avenir très-obscur, une entrée vraiment tragique: on entrevoit cependant de grands dangers, des révolutions, des éclats. On est attaché par la fierté & le trouble de Phocas, par la grandeur & le danger de Pulcherie, par l'étrange situation des deux Princes.

HERACLIUS n'aïant pu obtenir de Phocas de différer son mariage avec Pulcherie, veut se faire connoitre, de peur que cette Princesse ne soit punie par Phocas. Léontine s'y oppose. Exupère paroit devant Léontine, lui dit qu'elle a chez elle le fils de Maurice, qu'il le fait: il lui montre le billet de Maurice même qui atteste l'échange.


ge.

ge. Léontine, pour mettre à couvert les jours du vrai Héraclius, qui eſt à la Cour, laiſſe croire à Marcian, qui eſt chez elle, que c'eſt lui qui eſt Héraclius. Il en prend bientôt les ſentimens de haine & de vengeance contre Phocas, qu'il regarde comme aſſaſſin de ſon père Maurice; de manière que le nom & les droits du vrai Héraclius ſe trouvent alors réunis dans la perſonne de Marcian, & produiſent des effets ſinguliers entre ces deux Princes. C'eſt le ſecond acte.

MARCIAN, qui ſe croit Héraclius, trouve Pulcherie, & la traite comme ſa ſœur. De ſon amant qu'il étoit, il ſe réduit à la tendreſſe fraternelle; ils s'excitent tous deux à la vengeance. Marcian veut tuër Phocas. L'Empereur arrive avec Exupère: Marcian avouë ce qu'il croit être: il brave ſon père.

> Je me tiens plus heureux de périr en Monarque,
> Que de vivre en éclat ſans en porter la marque.
> Et puisque pour jouïr d'un ſi glorieux ſort,
> Je n'ai que le moment qu'on deſtine à ma mort;
> Je la rendrai ſi belle & ſi digne d'envie;
> Que ce moment vaudra la plus illuſtre vie.
> M'y faiſant donc conduïre, aſſuré ton pouvoir;
> Et délivre mes yeux de l'horreur de te voir.

Pulcherie eſt perſuadée que Marcian eſt ſon frère: elle l'a reconnu à ſes ſentimens hautains. La mort du fils eſt réſoluë par le père. Exupère lui conſeille de le faire mourir avec éclat, afin que le peuple ne ſonge plus à de nouveaux Héraclius. Il a ſes raiſons. Paſſons au quatrième acte.

VOILA donc Marcian condamné à mourir

rir ſous le nom d'Héraclius: c'eſt un Prince d'un caractère généreux, qui a ſauvé la vie au vrai Héraclius dans un combat. Celui-ci voit le danger de ſon bienfaiteur: il ne veut point qu'il périſſe à ſa place & ſous ſon nom, tandis que lui, il vivroit & regneroit au-lieu & ſous le nom de Marcian: il va donc ſe déclarer lui-même à Phocas, en préſence de Marcian. Mais celui-ci ne prétend pas moins que lui, être véritablement Héraclius. Phocas étonné de voir avec quelle ardeur ces deux jeunes Princes prouvent qu'ils ſont fils de Maurice, & non de Phocas, s'écrie:

Hélas! je ne puis voir qui des deux eſt mon fils;
Et je vois que tous deux ils ſont mes ennemis....
Marcian.... à ce nom aucun ne veut répondre,
Et l'amour paternel ne ſert qu'à me confondre....
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Phocas interroge Léontine, qui le brave; parce qu'elle tient ſeule le ſécret, & que le Tyran ne connoiſſant pas ſon fils, ne peut punir celui qui ne l'eſt pas. Il ne peut faire mourir Léontine, parce qu'elle emporteroit avec elle le ſécret.

QUE fera donc Phocas dans cette incertitude? Il veut les perdre tous deux, ſi l'un au-moins ne parle: ils parlent tous deux, & c'eſt pour dire qu'ils ne ſont point ſon fils. Héraclius le prouve par le refus qu'il a toujours fait d'épouſer Pulcherie, qu'il connoiſſoit pour ſa ſœur: Marcian le prouve

ve par le billet même d'Exupère. Cependant le peuple se mutine, pour défendre le sang de Maurice. Exupère saisit les chefs des mutins, les amène à l'Empereur, qui est seul dans son Palais, tandis que la plûpart de ses gardes sont postés dans les différens quartiers de la ville, pour y maintenir le bon ordre, pendant l'exécution qu'on va faire du Prince prétendu reconnu. Ces chefs sont des conjurés ainsi amenés par Exupère, pour poignarder plus aisément Phocas qui périt au milieu d'eux. Ensuite Exupère vient apprendre aux Princes que Phocas n'est plus : Léontine nomme le vrai Héraclius, & Marcian s'afflige de son sort. On lui conseille de reprendre le nom de Léonce, qu'il avoit, comme fils de Léontine; & Pulcherie deviendra son épouse.

CORNEILLE étoit le seul génie capable de nouër une action d'une manière si serrée & si compliquée. Exupère force l'évènement; Léontine y aide en s'efforçant de l'arrêter. Les jeunes Princes veulent aller à la mort & ne le peuvent. Phocas veut les condamner, il ne le peut; & il ne le peut, parce qu'il ne peut le vouloir.

IL y a contraste violent dans les situations différentes de chaque acteur. Phocas, inquiet, bravé par Pulcherie, servi par Exupère, croit tenir son ennemi; il lui échappe, quoiqu'il le retienne toujours en sa puissance; toute sa fierté se brise devant Léontine : enfin il périt de la main d'Exupère.

PULCHERIE irritée par un hymen indigne, croit avoir retrouvé un frère; mais ce frère eſt condamné à mourir. Il paroit un ſecond Prince, qui prétend auſſi être ce frère. On veut qu'elle en épouſe un des deux; mais elle ne le peut, parce qu'elle ne ſait lequel n'eſt pas ſon frère, & que d'ailleurs, elle ne veut point du fils du Tyran, meurtrier de ſon père.

MARCIAN ſe croit fils de Léontine: il apprend qu'il eſt fils de Maurice: quelle révolution dans ſes idées & dans ſon cœur! Il eſt dénoncé à Phocas, condamné à mourir: on vient lui diſputer ſon nom, & ſon titre, il ne ſait plus ce qu'il eſt: enfin il apprend qu'il eſt fils du Tyran, quand celui-ci eſt mort.

LÉONTINE voit une partie de ſon ſécret divulgué, on ſait qu'elle a chez elle l'ennemi de l'Empereur: elle l'avouë d'abord. Elle riſque ſa vie, le nom, & la fortune du vrai Héraclius. Celui-ci va ſe déclarer, malgré elle, au Tyran: on l'interroge: on veut la faire mourir. Elle ſe croit trahie par Exupère; & il ſe trouve que tous ſes vœux ſont comblés par ce même Exupère.

VOILA' les intérêts, les ſituations de cinq perſonnages qui ſe tournent, ſe mêlent, s'entrelacent les uns avec les autres pour faire un même tiſſu. Mais ce tiſſu eſt ſi ſerré, ſi varié, ſi hardi, ſi naturel, qu'il n'y a peut-être rien qui faſſe plus d'hon-

neur

neur à l'esprit humain. Il a fallu tailler les pièces, les assortir, les lier ensemble, les faire sortir les unes des autres. Et ce qui est admirable, c'est que tout est plein, riche, magnifique, sans apprêt, & sans affectation.

L'ATHALIE de Racine n'est point chargée de cette sorte. L'action est unie, va sans détour, sans circuit. C'est le choc de deux passions seulement, & qui se trouvent dans deux personnes différentes. L'esprit n'a point d'efforts à faire pour suivre l'emploi des moyens. Son application ne distrait point le cœur: on se livre à un mouvement doux, gracieux, continu; & les secousses qui arrivent de tems en tems, ne font qu'ébranler l'ame, sans la déplacer.

COMMENT le génie de Corneille a-t-il pu dresser une fable si singulière & si compliquée? En divisant son action en autant de parties qu'elle pouvoit en avoir, pour produire différentes situations.

1. *Acte.* LE bruit se répand qu'Héraclius respire: que doit faire Phocas?

2. *Acte.* Exupère dit à Léontine qu'elle a Héraclius chez elle. Que doivent faire Marcian & Léontine?

3. *Acte.* L'EMPEREUR le sait, & condamne à mort celui qu'il croit Héraclius: que d'agitations dans les ennemis de l'Empereur!

4. *Acte.* LE vrai Héraclius se déclare à

Phocas: quel embarras pour celui-ci qui ne sait à quoi s'en tenir!

5. *Acte*. EXUPERE arrive au moment de tuër le Tyran, à l'occasion du supplice d'Héraclius: quelle révolution dans les esprits & dans les fortunes!

CETTE action ainsi analysée, va de suite; & si on examine quel effet chacune de ces parties devoit produire dans chaque personnage, on y trouvera tout ce que Corneille leur fait sentir & dire: car il n'est pas moins merveilleux dans son élocution, qu'il ne l'est dans l'invention, & dans l'arrangement des choses.

IL ne s'agit point ici de louër ni Racine, ni Corneille. De pareils auteurs n'ont que faire d'un suffrage tel que le nôtre. Nous observons, nous ne loüons pas. Qu'on jette les yeux sur toute la pièce de Racine, on verra qu'il y a fort peu de matière: mais qu'elle est employée, étenduë, & distribuée avec beaucoup d'art. C'étoit la vertu des Anciens. Corneille a le génie: tout est riche chez lui, abondant: on regorge d'incidens: tant de choses se réunissent, qu'on craint qu'il ne soit impossible d'en faire l'emploi. Dans Racine le fond est si petit, si juste, qu'on craint presque qu'il n'y ait pas de quoi suffire. L'un répand avec profusion, l'autre donne avec œconomie. Le prémier a de quoi perdre, l'autre a besoin de tout recueillir. La sagesse, le goût, la propreté, l'élégance font le prin-

ci-

cipal mérite de celui-ci ; l'autre a de quoi se soutenir par sa force & par son propre poids. Un autre homme que Racine auroit à peine fait trois actes de l'Athalie. Un autre homme que Corneille en eût fait sept ou huit de l'Héraclius. Enfin l'art de Racine consiste dans l'emploi réglé de ses fonds, ce qui vaut autant, peut-être mieux, que la prodigalité dans une plus riche fortune. Mais d'un autre côté, quand on est aussi riche que l'étoit Corneille, & qu'en prodiguant ses biens on ne s'appauvrit pas, la profusion devient magnificence.

ARTICLE TROISIÈME.

De la Comédie.

I.

Ce que c'est que la Comique.

La Tragédie imite le beau, le grand: la Comédie imite le ridicule. L'une élève l'ame, & forme le cœur: l'autre polit les mœurs, & corrige le dehors. La Tragédie nous humanise par la compassion, & nous retient par la crainte, φόβῳ ϗ ἐλέῳ: la Comédie nous ôte le masque à demi, & nous présente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire, parce que les sot-

 ti-

tiſes des Grands ſont preſque des malheurs publics:

Quidquid delirant Reges, plectuntur Achivi.

La Comédie fait rire, parce que les ſottiſes des petits ne ſont que des ſottiſes: on n'en craint point les ſuites.

Nous avons défini l'Epopée, le récit d'une action merveilleuſe; la Tragédie la repréſentation d'une action héroïque, & capable d'exciter la terreur & la pitié.

Pour ſuivre le même ſyſtème, nous dirons que la Comédie eſt la repréſentation d'une action bourgeoiſe, propre à faire rire le ſpectateur.

L'Epope'e excite l'admiration, ce qui eſt déſigné par le terme *merveilleux*. La tragédie excite la terreur & la pitié, ce qui eſt ſignifié par le nom même de la *Tragédie*. Enfin la comédie fait rire, & c'eſt ce qui la rend comique, ou comédie.

Si on ſe contentoit de définir la comédie, l'imitation d'une action bourgeoiſe, ſans ajouter pour *faire rire*, tous les vices, toutes les vertus, toutes les avantures de la ſociété bourgeoiſe y auroient lieu. Les malheurs d'un père, les chagrins d'un jeune homme trompé dans ſes eſpérances en feroient la matière. Elle feroit pleurer auſſi bien que la tragédie. Mais la nature de ce poème étant fixée, & reſſerrée par la fin même qu'il ſe propoſe, tout ce qui ne fait point rire, ou ne ſert point à faire rire, n'ap-

n'appartient point directement à la comédie. Le ridicule est essentiellement son objet.

QU'EST-CE que le ridicule ?

C'EST, selon Aristote, tout défaut qui cause difformité sans douleur, & qui ne ménace personne de destruction, pas même celui en qui se trouve le défaut : car s'il ménaçoit de destruction, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait. Un retour sécret sur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compassion.

L'OBJET de la comédie est donc la difformité dans les mœurs, présentée par son côté ridicule. Un philosophe disserte contre le vice ; un satirique le reprend aigrement ; un orateur le combat avec feu ; le comédien l'attaque par des railleries, & il réussit quelquefois mieux qu'on ne feroit avec les plus forts argumens :

Ridiculum acri
Fortiùs ac meliùs magnas plerumque secat res.

TOUTE difformité emporte avec soi opposition à quelque règle, à quelque loi, établie pour servir de forme & de modèle.

LA difformité qui constitue le ridicule, sera donc une contradiction des pensées de quelque homme, de ses sentimens, de ses mœurs, de son air, de sa façon de faire, avec la nature, avec les loix reçuës, avec les usages, avec ce que semble exiger la situation présente de celui en qui est la difformité. Un homme est dans la plus basse

fortune, il ne parle que de Rois & de Tetrarques: il eſt de Paris, à Paris, il s'habille à la Chinoiſe: il a cinquante ans, & il s'amuſe ſérieuſement à atteler des rats de papier, à un petit chariot de carte: il eſt accablé de dettes, ruïné, & veut apprendre aux autres à ſe conduire & à s'enrichir: voilà des difformités ridicules, qui ſont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre, ou de décence établie.

Il faut obſerver que tout ridicule n'eſt pas riſible. Il y a un ridicule qui nous ennuie, qui eſt mauſſade; c'eſt le ridicule groſſier: il y en a qui nous cauſe du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend ſur notre amour-propre: tel eſt le ſot orgueil. Celui qui ſe montre ſur la ſcène comique eſt toujours agréable, délicat, & ne nous cauſe aucune inquiétude ſécrette.

Il s'agit maintenant de ſavoir en quoi ce riſible agréable conſiſte. C'eſt proprement la ſeule queſtion que nous aïons à traiter ici, puiſque toutes celles qui regardent l'action & les acteurs, ont été expoſées dans les articles precedens.

Il y a des peintres qui ont le ſécret de peindre les têtes les plus ſérieuſes, reſſemblantes, en leur donnant en même tems un air de ridicule. Apparemment que ces artiſtes ſavent, ſans rompre les traits, ſans changer leur combinaiſon caractériſtique, y mettre quelque dégré de plus ou de moins,

ou

ou quelque inflexion qui les rend parodiques. Ces hommes ont ce qu'on peut appeller, je crois, le comique de la peinture.

Celui de la poésie consisteroit donc, si on en jugeoit par celui-là, à peindre d'une manière très-ressemblante & très-vive, les mœurs des citoyens, & à y joindre en même tems un certain grotesque, qu'il est plus aisé de sentir que de définir. Tâchons de nous en former une idée, d'abord par des exemples.

Quand Sosie dans Amphitrion répète devant sa lanterne le compliment qu'il doit faire à Alcmène; qu'il prend cette lanterne pour la Reine; qu'il lui fait une révérence profonde; qu'il l'appelle, *Madame*: voilà du comique. C'est du bas comique, j'en conviens: aussi est-ce l'idée d'un valet; mais il ne s'agit ici ni du bas, ni du haut: il s'agit du comique seulement. Qu'y a-t-il dans cette scène? Des mœurs vraies & ressemblantes. Il est naturel qu'un valet embarrassé de ce qu'il doit dire & répéter fidèlement, repasse dans sa mémoire son discours; qu'il songe à la manière de le dire; qu'il essaie même, s'il est en liberté, cette manière. Sosie est seul, dans l'obscurité, il tient à la main une lanterne qui peut l'embarrasser, il la place devant lui, se figure que c'est la Reine, & il lui parle comme si c'étoit elle: rien n'est plus conforme à la nature. Il n'y a là ni les platitudes de Turlupin, ni les grimaces de Scaramouche,

ni les mauvaiſes pointes d'Arlequin, point d'habits ridicules, point de geſtes recherchés pour faire rire; tout eſt vrai, ſimple, ſans contorſion: mais l'idée eſt plaiſante, & l'exécution plus plaiſante encore. On voit un homme qui fait une choſe innocente, & qui cependant ſeroit bien honteux s'il ſavoit qu'on le vît.

Il y a le même plaiſant dans l'étonnement du Bourgeois gentilhomme, quand il s'obſerve en prononçant a, e, i, o, u; & qu'il ſe croit un tout autre homme qu'auparavant, apprenant que pendant quarante ans il a fait de la proſe ſans en avoir rien ſu.

De même le mal entendu d'Harpagon & de Cléante, dont l'un parle de ſa caſſette & l'autre de ſa maîtreſſe: *Les beaux yeux de ma caſſette*, dit Harpagon, cela eſt comique. La répétition du *que diantre alloit-il faire dans cette galère*, ne l'eſt pas moins encore. Ce vieil avare n'a rien à répondre: il faut ſauver ſon fils, & le ſauver en donnant de l'argent: il répète avec douleur, en frappant du pié, *Que diantre alloit-il faire dans cette galère?*

Enfin on peut juger du comique des choſes & du ſtyle par le comique des habits & du geſte; l'un eſt, dans tout dramatique, l'image de l'autre. Le Marquis de Gaſcogne, le Miſantrope, ſont vêtus, coëffés, chauſſés d'une façon qui leur convient, mais qui a en même tems une certaine affectation de ridicule, & de ſingularité. De mê-

même les tons de voix ſont pris dans la nature & dans la vérité : mais ils ſont, comme on dit en terme d'art, un peu pouſſés, chargés. La plupart des geſtes ſont marqués & expreſſifs, ce qui montre l'affectation : ſans parler de certains jeux de théatre, qui ſont comme des ſcènes muëttes, & qui renferment beaucoup de riſible.

L'APPLICATION ſe fait d'elle-même aux caractères, aux ſituations, au ſtyle de la comédie. Le comique s'y trouve quand la vérité y eſt, mais la vérité chargée & pouſſée au-delà des limites ordinaires.

AINSI, montrer un vieillard qui ſe plaint d'avoir perdu ſon fils, ou un fils qui ſe plaint d'avoir un père trop dur, n'eſt pas ce qu'on appelle du comique : c'eſt un tableau de paſſion, qui eſt vrai, qui eſt naturel, qui eſt vif, ſi on le veut, mais qui ne fait point rire. Offrir quelque tour de ſoupleſſe d'un valet qui duppe ſon maître, qui parvient à ſes fins par quelque ruſe : c'eſt ſubtilité, dextérité, c'eſt de quoi plaire à l'eſprit. Prendre la ſituation critique de quelque homme qui ſe trompe par un nom, & qui confie ſon ſécret préciſément à celui à qui il lui importoit plus de le cacher : cela eſt ſingulier, & piquant. Donner le caractère d'un homme qui gronde pour gronder ; ou de quelque autre qui entre dans les détails de la plus ſordide avarice : cela peut être fort triſte & fort peu agréable à voir, & cauſer plus de dégoût que de plaiſir. Enfin jetter à plein

nes mains l'agrément par des allusions fines, des paroles à double sens, des railleries, des bons mots, des reparties vives, sera-ce du comique? Ces traits ne sont que l'assaisonnement du festin: ils ne peuvent donner la forme & le caractère à un genre de poésie.

Le comique, ce que les Latins appelloient *vis comica*, est donc, comme nous l'avons dit, le ridicule vrai, mais chargé, plus ou moins, selon que le comique est plus ou moins délicat. Il y a un point exquis en-deçà duquel on ne rit point, & au-delà duquel on ne rit plus, au moins les honnêtes gens. Plus on a le goût fin & exercé sur les bons modèles, plus on le sent: mais c'est de ces choses qu'on ne peut que sentir.

Or la vérité paroit poussée au-delà des limites, 1. quand les traits sont multipliés & présentés les uns à côté des autres. Il y a des ridicules dans la société; mais ils sont moins frappans, parce qu'ils sont moins fréquens. Un avare, par exemple, ne fait ses preuves d'avarice que de loin à loin: les traits qui prouvent, sont noyés, perdus, dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère: ce qui leur ôte presque toute leur force. Sur le théatre un avare ne dit pas un mot, ne fait pas un geste, qui ne représente l'avarice: ce qui fait un spectacle singulier, quoique vrai, & d'un ridicule qui nécessairement fait rire.

2. Elle est au-delà des limites quand el-

elle passe la vraisemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en souffle une; cela est juste: on la rallume; il la souffle encore: on la rallume encore, il la met dans sa poche: c'est aller loin; mais cela n'est peut-être pas au-delà des bornes du comique. Car il y a cette différence entre la Tragédie & la Comédie, que la prémière doit être jouée avec une telle vérité que nous prenions l'image pour la réalité; sans quoi nous ne pleurons pas. Dans la comédie un soupçon de fausseté répandu, ne fait que rendre les choses plus plaisantes. Le génie qui joue la comédie étant gai, & s'annonçant comme tel, il ne fait pas trop mystère du dessein qu'il a de nous faire rire. Horace en a donné la raison: les larmes qu'on répand nous font pleurer: un air riant nous dispose à rire. Dom Quichotte est ridicule par ses idées de chevalerie, Sancho ne l'est pas moins par ses idées de fortune. Mais il semble que l'auteur se moque de tous deux, & qu'il leur souffle des choses outrées & bizarres pour les rendre ridicules aux autres, & pour se divertir lui-même.

RIEN peut-être n'est plus vraiment comique que la fin du combat des Chanoines dans Boileau, où il peint un guerrier en hermine, les deux doigts saintement allongés & mettant en fuite tous ses ennemis avec ses bénédictions: l'un veut éviter coup, mais le Prélat fait une marche si

te: puis tournant tout-à-coup de l'autre côté, il saisit son ennemi, qu'il abbat par une bénédiction. L'auteur sait bien qu'il est au-delà du vrai: il s'amuse lui-même de sa folie.

La troisième manière de faire sortir le comique est de faire contraster le décent avec le ridicule. On voit sur la même scène un homme sensé, & un joueur de trictrac, qui vient lui tenir des propos impertinens: l'un tranche l'autre & le relève. La femme ménagère figure à côté de la savante: l'homme poli & humain à côté du misantrope; & un jeune homme prodigue à côté d'un père avare. La tragédie est le choc des passions: ici c'est le choc des travers entre eux, ou avec la droite raison & la décence.

Car il y a dans le comique ces deux sortes de contrastes: la vertu est dans le milieu de deux excès. Ces deux excès peuvent lutter ou contre la vertu, comme l'aigreur contre la douceur; on le voit dans le Misantrope: ou l'un contre l'autre, comme dans Terence, Micion accorde tout, & Demée rien.

Ainsi on peut distinguer dans la Comédie deux sortes d'acteurs & de caractères, les uns vrais, les autres comiques. Les prémiers doivent être rendus comme dans la tragédie, avec vérité, justesse, force & décence. Les autres, avec plus de force que de vérité, plus d'affectation

que de justesse. Le comédien doit se montrer un peu, & faire sentir qu'il est imitateur. Parce que toute imitation du ridicule est de soi risible, & cela non seulement parce qu'elle a pour objet le ridicule, mais encore parce qu'elle imite : comme copie, imitation, elle est en soi réjouissante. C'est le contraire de la tragédie, qui considérée comme image n'est point touchante. Si l'imitation paroit, elle n'est propre qu'à tarir les larmes, & guérir la douleur. Cette observation est très-importante, & peut-être qu'elle renferme toute la différence du comique avec le tragique : puisque de-là il suit que l'action, les caractères, les discours comiques peuvent se montrer en même tems, & comme image, & comme vérité. Comme vérité le naturel doit y régner. Comme image de l'art, on y joint quelque dégré purement artificiel, qui apprend qu'on veut rire aux dépens de celui qu'on imite. Si le dessein de faire pleurer se montroit dans la tragédie, ce seroit pour détruire le charme de l'illusion & rassurer le cœur inquiet.

LE ridicule se trouve par-tout : il n'y a pas une de nos actions, de nos pensées, pas un de nos gestes, de nos mouvemens qui n'en soient susceptibles. On peut les conserver tout entiers, & les faire grimacer par la plus légère addition. D'où il est aisé de conclurre que quiconque est vraiment né pour être poète comique, il a un

fonds

fonds inépuisable dans tous les caractères qui se trouvent dans la société.

Le comique a plusieurs dégrés qui en font les espèces. Il y a un comique fin, délicat, qui ne chatouille que l'esprit: tel est celui qui règne dans le Misantrope, la Femme savante, le Tartuffe. Tout y est décent, régulier, les mœurs y sont peintes dans le vrai avec une charge si légère, qu'elle ne s'appérçoit presque point. Il y en a un autre qui tient de la farce, qui consiste dans des tours de souplesse des valets ou des soubrettes, ou de quelque Avocat patelin, de quelque Médecin faiseur de fagots. Les choses y sont outrées manifestement, c'est du grotesque, du bouffon, plutôt que du comique, presque tout est au-delà du vrai, grimaçant, estropié, trop chargé.

Entre ces deux extrémités il y a plusieurs milieux dont il est aisé de se former l'idée; & peut-être que c'est dans ce milieu seul que se trouve le vrai comique qui réjouït l'esprit & frappe en même tems l'imagination. Car après tout la comédie est faite pour rire; & quand on rit avec tant de gravité, est-ce bien rire? Il y a moyen de tout concilier en mêlant toutes les espèces de comiques, lesquelles peuvent s'allier, de même que les différens dégrés d'acteurs s'allient entre eux. Les prémiers personnages présenteront le haut comique, parce que les gens qui ont eu

de

de l'éducation s'en ressentent jusques dans leur manière d'être fous. Les valets, les soubrettes, & tout ce qui est de leur rang, porteront le bas comique qui leur convient. Quiconque saura réunir ces deux points à un dégré convenable, emportera surement tous les suffrages; car les plus délicats sont plutôt honteux que fâchés de rire, même d'une arlequinade, dont ils rient quelquefois de bon cœur pourvu qu'on ne les voie point.

APRE'S tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur le style en général & sur ses différences, je crois qu'il est inutile de dire quel est celui de la comédie. Simple, clair, familier, sans pourtant être jamais ni bas, ni rampant, ni lâche; assaisonné de pensées fines, délicates, d'expressions plus vives qu'éclatantes, sans grands mots, sans figures soutenuës, sans tirades de morale ou de principes, voilà à-peu-près ce qu'il doit être. Ce n'est pas que la comédie n'élève quelquefois le ton; mais dans ses plus grandes hardiesses, elle ne s'oublie pas; elle est toujours ce qu'elle doit être. Si elle alloit jusqu'au tragique, elle seroit hors de ses limites, & par conséquent il y auroit essentiellement défaut & non beauté.

II.

Histoire abregée de la Comèdie.

LA Comédie nâquit après la Tragédie. Celle-ci devant sa naissance au culte des Dieux, mérita les prémières attentions des poétes : c'est le témoignage d'Aristote. Mais quand une fois elle eut pris une conformation stable & décidée ; le Margitès d'Homère, poème où il représentoit un homme fainéant & qui n'étoit bon à rien, donna tout d'un coup l'idée du comique. Il ne s'agissoit que de mettre ce genre en action, comme on y avoit mis l'héroïque. Cela fut d'autant plus aisé que la comédie, dans ses commencemens, peignoit tout d'après nature. S'il y avoit un coquin, un fourbe insigne, un débauché fameux, on prenoit son nom, son air, sa manière de s'habiller, ses mœurs, & on les jouoit sur le théatre. Ainsi c'étoit précisément un portrait, & non un tableau; ce qui semble demander beaucoup moins de génie qu'il n'en faut pour tracer les caractères & les mœurs héroïques dont le modèle est presqu'entièrement idéal.

CE prémier genre de comédie fut celui d'Eupolis, de Cratin, d'Aristophane, & on l'appella la *vieille Comédie.* Socrate, dans les Nuées de ce dernier, fut joué de la manière que nous venons de dire.

On

On vit par le public un poète avoué
S'enrichir aux dépens du mérite joué;
Et Socrate par lui dans un chœur de Nuées.
D'un vil amas de peuple attirer les huées.

L'ACTEUR qui le repréſentoit ſe nommoit Socrate: ſon maſque étoit moulé ſur le viſage de Socrate: il avoit un manteau de même forme, de même couleur que celui du philoſophe, & il diſputoit de même que lui ſur la nature du *juſte* & de l'*injuſte*. Cette licence alloit juſqu'aux Dieux, qu'elle tournoit en ridicule. Le peuple & les magiſtrats n'en faiſoient que rire. Mais auſſitôt que des Philoſophes & des Dieux, on eut oſé en venir aux magiſtrats mêmes, alors ceux-ci trouvèrent que la plaiſanterie paſſoit les bornes. Ils ſongèrent ſérieuſement à prendre la défenſe & de la vertu attaquée, & de la religion ridiculiſée. Ils firent une loi qui défendit de prendre des noms connus, & le chœur demeura muet, à ſa honte.

LE peuple ſur qui on tire ſans l'offenſer, parce qu'aucun particulier ne prend pour ſoi le trait, fut fâché de ſe voir privé d'un ſpectacle ſi amuſant, où d'ailleurs il ſe voyoit demi-vengé des torts qu'il prétendoit, comme il le prétend toujours, recevoir de ſes maîtres. Les poètes prirent donc un autre tour pour le ſatisfaire, & éluder la loi. On prit des noms imaginaires, ſous leſquels on peignit d'après nature les caractères & les

mœurs

mœurs de ceux qu'on vouloit tourner en risée, & on les peignit si bien que personne ne s'y trompoit. Le parterre disoit: C'est un tel: on se le répétoit à l'oreille; & on avoit, par ce moyen, deux plaisirs au-lieu d'un, celui de la malignité, & celui de l'application: ce fut la *Comédie moyenne.*

L'INCONVENIENT qui avoit attiré la prémière loi, renaissant sous une autre forme, il en vint une seconde qui défendit de prendre pour sujet des avantures réelles, & qui amena la comédie à-peu-près à l'état où elle est aujourd'hui. Ce ne fut plus une satire des citoyens, mais le miroir innocent de la vie & des mœurs. C'est ce qu'on appella la *nouvelle Comédie*, dans laquelle Diphile & Menandre sur-tout se distinguèrent.

Caractères d'Aristophane, de Plaute, de Terence & de Molière.

ARISTOPHANE.

CE que Ciceron a dit en parlant des orateurs, que leur éloquence a dû toujours se régler sur le goût des auditeurs, on peut le dire à plus forte raison de la comédie; puisque l'objet de l'éloquence est de mener son auditeur, & que celui de la comédie est de le suivre, & de lui complaire dans ses idées & dans ses goûts: ainsi dans tous les tems la manière de trai-

ter

ter la comédie a pû être comme l'image des mœurs de ceux pour qui on travailloit.

LE peuple d'Athènes étoit vain, léger, inconstant, sans mœurs, sans respect pour les Dieux, insolent, méchant, & plus prêt à rire d'une impertinence qu'à s'instruire d'une maxime utile. Voilà le public à qui Aristophane se proposoit de plaire. Ce n'est pas qu'il n'eût pu, s'il eût voulu, réformer en partie ce caractère du peuple, en ne le flattant pas également dans tous ses vices; mais l'auteur lui-même les aïant tous, il s'est livré tout entier sans peine, au goût du public pour qui il écrivoit. Il étoit satirique par méchanceté, ordurier par corruption de mœurs, impie par goût, par-dessus tout cela, pourvu d'une certaine gaieté d'imagination qui lui fournissoit ces idées folles, ces allégories bizarres qui entrent dans toutes ses pièces, & qui en constituent quelquefois tout le fond. Voilà donc deux causes du caractère des pièces d'Aristophane, le goût du peuple & celui de l'auteur.

MAIS il y en avoit encore une troisième dans la comédie même, dont l'état, la nature, l'objet n'étoient pas encore bien fixés. Il n'en est pas du comique comme de l'héroïque: celui-ci porte en soi une idée nette. C'est le tableau de l'excellent, du meilleur; *imitatio meliorum*. Et pour savoir ce que c'est, il suffit d'ajouter quelque dégré aux vertus commu-

ne-

nes. Le comique au contraire eſt l'imitation du mauvais, du pire, *imitatio pejorum:* cette idée eſt plus vague. Il s'agit de repréſenter les hommes ou plus mauvais qu'ils ne ſont, pour les rendre odieux; ou plus ſots, pour les rendre mépriſables; ou plus ridicules, pour ſe réjouïr à leurs dépens. Ces trois objets, dont le dernier ſeul appartient à la comédie, étoient encore confondus du tems d'Ariſtophane.

OUTRE cela il y avoit une diſtinction à faire entrer les Dieux, les hommes élevés en dignité, & les hommes d'un rang médiocre, & ſe fixer à ceux-ci. Le poète a mêlé les Dieux avec les Grands, & les uns & les autres avec la canaille. Il a fait plus: il a confondu les natures & forgé des monſtres: il a habillé des hommes en oiſeaux, en gueſpes, en grenouilles, en nuées, figurant au gré d'une imagination extravagante des maſques & des accoutremens, dont les uns faiſoient peur, & les autres rire: ce qui l'a obligé de fabriquer un ſtyle ſingulier, auſſi extraordinaire que les acteurs mêmes pour qui les paroles étoient faites. Ce n'étoient point des arlequinades, ni des farces, c'étoient des folies; folies pourtant qui, aïant du deſſein & du ſens, ne pouvoient venir que d'un homme de beaucoup de génie & d'eſprit.

IL ne s'agiſſoit pas encore d'établir les caractères & de les ſoutenir: le père parle

chez

chez lui comme le fils, le fils comme le père, le maître comme le valet, le valet comme le maître, les Dieux comme les hommes, les hommes comme les Dieux, tantôt haut, tantôt bas, ſans règle, ſouvent pour faire rire la populace & les acheteurs de noix, plûtôt que les ſénateurs & les honnêtes gens. Tout eſt en traits de ſatire, en alluſion, en allégorie, en boufonnerie, en obſcénités, en poliſſonnerie.

SON Plutus qui eſt une de ſes pièces les plus méſurées, peut faire ſentir jusqu'à quel point ce poète portoit la licence de l'imagination, & le libertinage du génie. Il y raille le gouvernement, mord les riches, berne les pauvres, ſe moque des Dieux, vomit des ordures: mais tout cela ſe fait en traits, & avec beaucoup de vivacité & d'eſprit; de ſorte que le fond paroit plus fait pour amener & porter ces traits, que les traits ne ſont faits pour orner & revêtir le fond.

ON demande au Dieu aveugle (Plutus), pourquoi il eſt ſi malpropre. „ C'eſt „ que je ſors de chez Patrocle, qui ne s'eſt „ jamais baigné depuis qu'il eſt au monde: „ voilà de la ſatyre. Et pourquoi aveu„ gle? C'eſt Jupiter qui l'a voulu, en hai„ ne des gens de bien; parce que j'avois „ dit que je m'établirois chez eux: de „ peur que cela n'arrivât, il m'a ôté la „ vuë: " voilà de l'impiété. Cependant

„ ce

„ ce font les gens de bien qui lui font „ des facrifices. Cela eft vrai..... Mais „ fi on vous rendoit la vuë, logeriez-vous „ chez les gens de bien ? Affurément. „ Qu'il y a longtems que je n'en ai vu! „ Je le crois bien : moi qui ai de bons „ yeux, je n'en vois nulle part.

DANS le troifième acte on mène Plutus dormir dans le temple d'Efculape, où il doit recouvrer la vuë. Carion valet raconte à la femme de fon maître ce qui s'eft paffé. Le facrificateur aïant éteint les lumières, ordonne un fommeil religieux, ou du moins le filence, en cas qu'on entende le fifflement du Dieu ferpent (*a*). Carion faifant femblant de dormir, voit le facrificateur qui enlève ce qu'il y a de mieux dans les offrandes. Cet exemple le tente : il excroque le potage d'une vieille qui étoit à côté de lui. La vieille étend la main ; mais Carion feignant d'être le ferpent facré, fiffle, & mord en même tems : la vieille retire la main, & le drôle lappe tout fon brouet. Le ventre plein, il fait une poliçonnerie de valet, dont les filles d'Efculape fe prirent le nez. Pour le Dieu, il n'y fit pas d'attention, parce qu'étant médecin, de pareilles odeurs étoient de fon reffort. Plutus aïant recouvré la vuë, falue le foleil, falue la ville d'Athènes, & rougit, en

(*a*) Efculape.

en voyant la diſtribution qu'il a faite des richeſſes aux méchans, & ſe propoſe de réparer ſes erreurs. Un homme juſte enrichi vient remercier le Dieu & lui conſacrer les dépouilles de ſa pauvreté, un vieux manteau, de vieilles pantoufles. Dans le moment paroit un délateur dépouillé de ſes richeſſes: les autres acteurs lui inſultent, le dépouillent, & pendent autour de lui les haillons de l'homme juſte.

PLAUTE.

LES Romains avoient fait des tentatives pour le comique, avant que de connoitre les Grecs. Ils avoient des hiſtrions, des farceurs, des diſeurs de quolibets, qui amuſoient le petit peuple. Mais ce n'étoit qu'une ébauche groſſière de ce qui eſt venu après. Livius Andronicus, grec de naiſſance, leur montra la comédie, à-peu-près telle qu'elle étoit alors à Athènes, aïant des acteurs, une action, un nœud, un dénouëment, c'eſt-à-dire, les parties eſſentielles. Quant à l'expreſſion, elle ſe reſſentit néceſſairement de la dureté du peuple romain, qui ne connoiſſoit alors que la guerre & les armes; & chez qui les ſpectacles d'amuſemens n'avoient d'abord été qu'une ſorte de combat d'injures. Andronicus fut ſuivi de Névius, d'Ennius, qui polirent le théatre Romain de plus en plus, auſſi bien que Pacuvius, Cécilius, Attius. Enfin vinrent Plaute & Terence, qui portè-

rent la comédie latine aussi loin qu'elle ait jamais été.

PLAUTE aïant donné la Comédie à Rome, immédiatement après les Satires, qui étoient des farces mêlées de grossiéretés & d'ordures, a été obligé de sacrifier au goût régnant. Il falloit plaire, & le nombre des connoisseurs délicats étoit si petit, que s'il n'eût écrit que pour eux, il n'eût point du tout travaillé pour le public. Né comme Aristophane avec un génie libre & gai, il a répandu par-tout le sel & la plaisanterie; mais il reste dans ses pièces quelque rouille du siècle précedent. Il y a de mauvaises pointes, des bouffonneries, des turlupinades, de petits jeux de mots. L'oreille d'ailleurs n'étoit pas de son tems assez scrupuleuse; ses vers sont de toutes espèces & de toutes mesures. Horace s'en plaint, & dit nettement, qu'il y avoit de la sottise à vanter ses bons mots & la cadence de ses vers. Mais ces deux défauts n'empêchent point qu'il ne soit le prémier des Comiques latins. Tout est plein d'action chez lui, de mouvemens, & de feu. Un génie aisé, riche, naturel, lui fournit tout ce dont il a besoin; des ressorts pour former les nœuds & les dénouër, des traits, des pensées pour caractériser ses acteurs, des expressions naïves, fortes, moëleuses, pour rendre les pensées & les sentimens. Par-dessus tout cela, il a cette tournure d'esprit qui fait le comique, qui jette un certain vernis de ridi-

dicule sur les choses; talent qu'Aristophane possédoit dans le plus haut dégré. Ses pièces sont plus naturelles que celles d'Aristophane. Si on excepte l'Amphitrion, ce sont toujours des hommes, & des avantures humaines qu'on présente avec leurs caractères vraisemblables; sans qu'il y ait rien de cette bizarrerie qui appartient au poète grec. On peut en juger par la scène de l'Aululaire, que nous donnons aux jeunes gens, seulement pour leur donner une idée, qu'ils n'ont peut-être pas, du comique & de la latinité de ce poète.

Euclion & Staphila.

Sors, te dis-je, veux-tu sortir? Ah! tu sortiras, j'en jure, espionne maudite, avec tes yeux de furet.

Staph. Et pourquoi me frapper ainsi? que je suis malheureuse!

Euc. C'est afin que tu le sois encore plus, & que tu enrages toute ta vie, comme tu le mérites.

Staph.

Senex *Euclio.* *Staphyla* anus.

Eu. Exi, inquam, age exi, exeundum hercle tibi hinc est foras,
Circumspectatrix, cum oculis emissitiis:
St. Nam cur me miseram verberas? *Eu.* Ut misera sis,
Atque ut dignam mala malam ætatem exigas.

Staph. POUR quelle raison me jetter dehors?

Euc. QUE je te rende compte, coquine, qui mérites mille coups? Quitteras-tu cette porte? Voyez comme elle va: sais-tu ce qui t'arrivera? Si je prens un bâton, un nerf de bœuf, je te ferai marcher autrement qu'une tortuë.

Staph. PUISSE'-JE être attachée à un gibet, plutôt que de servir un tel maître, à ce prix!

Euc. HE', comme cette friponne marmotte toute seule! Oh, je te les arracherai ces yeux: tu n'examineras plus ce que je fais: retire-toi au plutôt: hé bien? Hola! demeure: si tu bouges, si tu remuès, d'un travers de doigt, de l'épaisseur d'un ongle, si tu tournes la tête, sans que je te le dise, je t'envoie sur le champ à

St. Nam me qua nunc caussa extrusisti ex ædibus?
Eu. Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?
Illuc regredere ab ostio, illuc sis, vide ut
Incedit: at scin quo modo tibi res se habet?
Si hodie hercle fustem cepero, aut stimulum in manum,
Testudineum istum tibi ego grandibo gradum.
St. Utinam me divi adaxint ad suspendium
Potius quidem quàm hoc pacto apud te serviam.
Eu. At ut scelesta sola secum murmurat!
Oculos hercle ego istos, improba, effodiam tibi,
Ne me observare possis, quid rerum geram.
Abscede etiam nunc, etiam nunc, etiam, ohe! nunc.
Istic adesto: si hercle tu ex isto loco,
Digitum transversum, aut unguem latum excesseris,

à la potence ; pour t'apprendre..... Je n'ai jamais rien vu de si scélérat que cette vieille sorcière. Je tremble qu'elle ne me jouë quelque tour, qu'elle ne se doute de l'endroit où est caché mon argent. Elle a des yeux au dos. Je m'en vais voir s'il est comme je l'ai mis: cela m'inquiète horriblement.

Staph. seule. Je ne sais en vérité ce qui peut être arrivé à mon maître, quelle maladie l'a pris, pour me chasser ainsi, souvent jusqu'à dix fois par jour: quelque esprit le lutine: il veille les nuits entières, & pendant tout le jour il ne se meut non plus qu'un cordonnier boiteux. *L'avare revient.*

Euc. Enfin me voilà en repos, je sors sans

Aut si respexis donicum ego te jussero,
Continuò hercle ego te dedam discipulam cruci.
Scelestiorem me hac anu certè scio
Vidisse nunquam, nimisque ego hanc metuo malè,
Ne mihi ex insidiis verba imprudenti duit;
Neu persentiscat aurum ubi est absconditum,
Quæ in occipitio quoque habet oculos, pessima.
Nunc ibo ut visam, sit ne ita aurum ut condidi,
Quod me sollicitat plurimis miserum modis.
St. sola. Nec nunc mecastor quid hero ego dicam meo
Malæ rei evenisse, quámve insaniam,
Queo comminisci: ita miseram me ad hunc modum
Decies die uno sæpe extrudit ædibus.
Nescio pol quæ illunc hominem intemperiæ tenent:
Pervigilat noctes totas: tum autem interdius
Quasi claudus sutor domi sedet totos dies.
Eu. Nunc defæcato demum animo egredior domo.

ſans inquiétude, j'ai fait ma viſite, tout va bien: rentre à préſent, & reſte-là, pour garder la maiſon.

Staph. QU'EST-CE qu'il y a à garder dans cette maiſon? Avez-vous peur qu'on ne l'emporte? Ma foi les voleurs n'ont que faire chez nous: tout eſt plein de rien, & de toiles d'araignées.

Euc. VRAIMENT, ne faudroit-il pas pour te plaire, que Jupiter me fît auſſi riche que Philippe ou Darius, triple empoiſonneuſe que tu es? Ce ſont ces araignées que je veux que tu me gardes. Je ſuis pauvre, je l'avouë: je prens patience. Je ſouffre le mal que Dieu m'envoie. Entre là dedans, ferme la porte: dans le moment je ſerai ici. Prens garde de ne laiſſer entrer qui que ce ſoit. Comme on vient quelquefois chercher du feu, je veux que tu l'éteignes, afin qu'on n'ait point de prétexte

Poſtquam perſpexi ſalva eſſe intus omnia.
Redi nunc jam intro atque intus ſerva. *St.* Quippini
Ego intus ſervam? An ne quis ædeis auferat?
Nam hic apud nos nihil eſt aliud quæſti furibus.
Ita inaniis ſunt oppletæ atque araneis.
Eu. Mirum quin tua me cauſa faciat Juppiter
Philippum regem, aut Darium, trivenefica.
Araneas mihi ego illas ſervari volo.
Pauper ſum, fateor, patior: quod dî dant, fero.
Abi intró, occlude januam, jam ego hîc ero,
Cave quenquam alienum in ædis intromiſeris.
Quod quiſpiam ignem quærat, extingui volo,
Ne cauſſæ quid ſit, quod te quiſquam quæritet.
Nam ſi ignis vivet, tu extinguêre extempulo.

texte pour te rien demander : s'il y en a une étincelle, c'eſt fait de toi dans le moment. Tu diras que l'eau s'eſt enfuie. Si on vient demander un couteau, une hache, un pilon, un mortier, & les autres uſtenſiles que les voiſins ont coutume d'emprunter, dis qu'il eſt venu des voleurs qui ont tout emporté : enfin je ne veux pas qu'il entre ici un chat en mon abſence : la bonne fortune viendroit, je te défens de la laiſſer entrer.

Staph. MA foi elle n'a garde d'y venir : jamais elle n'y eſt entrée, quoiqu'elle ſoit bien près de nous (*a*).

Euc. TAIS-TOI, & rentre tout-à-l'heure.

Staph. JE me tais, & me voilà rentrée.

Euc. FERME les portes avec les deux verrouils : je ſerai ici bientôt.

J'EN-

Tum aquam aufugiſſe dicito. Si quis petet
Cultrum, ſecurim, piſtillum, mortarium,
Quæ utenda vaſa ſemper vicini rogant,
Fures veniſſe, atque abſtuliſſe dicito.
Profecto in ædeis meas me abſente neminem
Volo intromitti, atque etiam hoc prædico tibi;
Si bona fortuna veniat, ne intromiſeris.
St. Pol ea ipſa, credo, ne intromittatur, cavet.
Nam ad ædis noſtras nuſquam adiit, quanquam propè eſt.
Eu. Tace, atque abi intrò. *St.* Taceo, atque abeo. *Eu.* occludeſis
Fores ambobus peſſulis, jam ego hîc ero.

(*a*) On ſuppoſe qu'il y avoit aſſez proche de la maiſon d'Euclion un temple, ou une ſtat[ue] de la Fortune.

J'ENRAGE d'être obligé de sortir: c'est toujours à regret que je quitte ma maison: cependant je sais bien ce que je fais. Le commissaire de notre quartier distribuë aujourd'hui de l'argent à chaque père de famille: si je n'allois pas demander ma part, on me soupçonneroit d'avoir de l'argent: car quelle apparence qu'un homme pauvre néglige un petit gain, ne fût-ce qu'un écu? Il me semble même que malgré tout ce que je fais pour ne point me décéler, tout le monde le sait: on me saluë plus honnêtement qu'à l'ordinaire, on m'aborde, on s'arrête, on me tend la main, on me demande comment je me porte, ce que je fais, comment vont mes affaires: je m'en vais donc vîte, & aussitôt je reviendrai à la maison le plus promptement qu'il me sera possible.

Discrucior animi, quia ab domo abeundum est mihi.
Nimis hercle invitus abeo, si, quid agam, scio.
Nam noster nostræ qui est magister curiæ,
Dividere argenti dixit nummos in viros.
Id si relinquo, ac non peto, omnes illico
Me suspicentur, credo, habere aurum domi,
Nam non est verisimile, hominem pauperem,
Pauxillum parvi façere, quin nummum petat.
Nam nunc quum celo sedulò omneis, ne sciant,
Omnes videntur scire, & me benigniùs
Omnes salutant, quàm salutabant priùs.
Adeunt, consistunt, copulantur dexteras.
Rogitant me ut valeam, quid agam, quid rerum geram?
Nunc quò profectus sum ibo, postidea domum
Me rursum, quantum potero, tantum recipiam.

ON peut juger par ce léger échantillon, du caractère de Plaute: une latinité pure, aisée, coulante, naïve: un pinceau libre & hardi. Avec quelle force il peint l'avare, ses inquiétudes, ses défiances, ses allarmes, ses ruses, sa dureté! Il ne s'est montré encore qu'un moment, & déjà on le connoît tout entier. Le comique s'y montre dans cette charge légère dont nous avons parlé: cet avare est plus timide, plus craintif qu'un avare ne l'est ordinairement. Quelle finesse dans ce trait: „ J'ai peur qu'on ne me „ soupçonne d'avoir un trésor; on m'ac„ cueille avec politesse, on me saluë. " C'est dommage qu'un auteur si riant, si ingénieux, si agréable, soit si peu connu des jeunes gens. On pourroit leur en montrer de très-grands morceaux, sans crainte d'offenser les mœurs. Le travail est fait, on en a des Extraits où toute la gaieté du comique se trouve réunie à la plus belle & à la plus pure latinité (*a*).

TERENCE.

TERENCE a un genre tout différent de Plaute: sa comédie n'est que le tableau de la vie bourgeoise: tableau où les objets sont choisis avec goût, disposés avec art, peints avec

(*a*) Ces Extraits ont pour titre, *Selecta Latini Sermonis Exemplaria è Scriptoribus probatissimis*, par M. Chompré, à Paris chez les frères Guerin.

avec grace & avec élégance. Décent partout, ne riant qu'avec réserve & modestie, il semble être sur le théatre comme la Dame romaine, dont parle Horace, est dans une danse sacrée, toujours craignant la censure des gens de goût : la crainte d'aller trop loin le retient en-deçà des limites. Délicat, élégant, poli, gracieux, que n'a-t-il la qualité qui fait le comique: *utinam scriptis adjuncta foret vis comica!* C'étoit César qui faisoit ce vœu; il gémissoit, il séchoit de dépit, *maceror*, de voir que cela manquoit à des drames d'une élocution si parfaite & si achevée. Le poète étoit homme trop bon pour avoir cette partie; car elle renferme en soi avec beaucoup de finesse, un peu de malignité. Savoir rendre ridicules les hommes, est un talent voisin de celui de les rendre odieux. Ce poète a imprimé tellement son caractère personnel à ses ouvrages, qu'il leur a presque ôté celui de leur genre. Il ne manque à ses pièces dans beaucoup d'endroits, que l'atrocité des évènemens pour être tragiques, & l'importance pour être héroïques. C'est un genre de drames presque mitoyen. Ces altérations sont très-ordinaires dans les ouvrages d'esprit; nous l'avons dit.

MOLIÈRE.

JEAN-BATISTE Poquelin, si célèbre sous le nom de *Molière*, tâcha de réunir les caractères de Terence & de Plaute, & il

il y a réussi en beaucoup d'endroits. Observant continuellement la nature, & rapportant à son art toutes les attitudes & toutes les expressions qui caractérisent les passions, il copioit le geste, le ton, le langage de tous les sentimens dont l'homme est susceptible, dans toutes les conditions, & dans tous les états. Guidé d'ailleurs par les règles des Anciens, par leur manière de mettre en œuvre, il a peint la cour & la ville, la nature & les mœurs, les vices & les ridicules, avec toutes les graces de Terence & tout le feu de Plaute. Dans ses comédies de caractères comme le Misantrope, le Tartuffe, la Femme savânte, c'est un Philosophe & un Peintre admirable. Dans ses comédies d'intrigues, il y a une souplesse, une flexibilité, une fécondité de génie dont peu d'Anciens lui ont donné l'exemple.

IL a su allier le piquant avec le naïf, le singulier avec le naturel; ce qui est le plus haut point de perfection dans tout genre. Car il est bien plus difficile de faire des tableaux d'après nature, c'est-à-dire, où on ne s'écarte jamais des idées du commun des hommes, que de s'abandonner à des caprices, où le pinceau jouë en liberté, & donne comme fait à dessein, ce qui n'est souvent que l'effet du hasard, quelquefois même de l'inhabileté, ou de quelque fougue d'imagination, enfin d'une sorte de libertinage de génie qui a secoué le joug.

ARISTOPHANE, admirable par son élo-

locution vive & par ses traits, s'est donné carrière dans ce qui regarde les choses; &, si on peut parler avec franchise, souvent ses inventions sont folles, bisarres, & telles qu'elles ne réussiroient pas assurément parmi nous. Je ne veux pas dire pour cela que les Athéniens aient eu tort de l'admirer. Mais quand on le quitte pour aller à Molière, on change pour ainsi dire d'élément. Dans celui-ci nous entendons à chaque vers la voix de la nature qui approuve & qui se reconnoit. Dans le Poète grec, ce sont toujours des incidens bisarres, mêlés de merveilleux, de bouffonneries, de satires, même d'ordures. C'est proprement le brigandage de la Muse comique: elle est sans retenuë, sans règles, & mêle tous les genres. Or, s'il est vrai que l'observation des règles coûte des efforts & demande de grands sacrifices; un homme que rien ne retient, qui met tout à profit, & abandonne les beautés qui resultent de l'ordre & de la liaison, doit briller du côté du génie & de l'invention.

Il semble que Molière ait choisi dans ses maîtres leurs qualités éminentes pour s'en former un talent singulier. Il a pris d'Aristophane le comique, de Plaute le feu & l'activité, & de Terence la peinture des mœurs. Plus naturel que le prémier, plus resserré & plus décent que le second, plus agissant & plus animé que le troisième: aussi fécond en ressorts, aussi vif dans l'expression,

ſion, auſſi moral qu'aucun des trois. Peut-être que la comédie n'eſt nulle part auſſi parfaite que chez lui. Ariſtophane ſongeoit principalement à attaquer: c'eſt une ſorte de ſatyre perpétuelle. Plaute tendoit ſur-tout à faire rire: il ſe plaiſoit à amuſer & à jouër le petit peuple. Terence admirable par ſon élocution, ſa douceur, ſa délicateſſe, n'eſt nullement comique; & d'ailleurs il n'a point peint les mœurs des Romains, pour qui il travailloit. Molière fait rire les plus auſtères: il inſtruit tout le monde, ne fâche perſonne, peint non ſeulement les mœurs du ſiècle, mais celles de tous les états & de toutes les conditions. Il jouë la cour, le peuple & la nobleſſe, les ridicules & les vices, ſans que perſonne ait droit de s'en offenſer. Enfin s'il s'agiſſoit de ſe faire l'idée d'une comédie parfaite, il me ſemble qu'aucun des Comiques anciens ne fourniroit autant de traits que Molière. Il a ſes défauts, j'en conviens: par exemple, il n'eſt pas ſouvent heureux dans ſes dénouëmens; mais la perfection de cette partie eſt-elle auſſi eſſentielle à l'action comique, ſur-tout quand c'eſt une pièce de caractère, qu'elle l'eſt à l'action tragique? Dans la tragédie le dénouëment a un effet qui refluë ſur toute la pièce: s'il n'eſt point parfait, la tragédie eſt manquée. Mais qu'Harpagon avare cède ſa maîtreſſe pour ravoir ſa caſſette; ce n'eſt qu'un trait d'avarice de plus, ſans lequel toute la comédie ne laiſſeroit pas de ſubſi-

ster. L'action comique intéresse tout au plus par sa singularité ; la tragique intéresse outre cela par son importance, son atrocité. C'est le corps même du spectacle, la machine qui frappe ; au-lieu que la comique n'est qu'un canneva, une toile pour porter des objets dessinés, & des couleurs.

Fin du Tome prémier.



T A-

TABLE DES MATIERES

du Tome prémier.

TABLE DES MATIERES

M.

N.

O.

P.

De

